



UNIVERSAL  
LIBRARY



121 505

UNIVERSAL  
LIBRARY



GUSTAV MAHLERS KUNSTSCHAFFEN gehört meines Erachtens zu den bedeutendsten und interessantesten Erscheinungen der heutigen Kunstgeschichte. Wie es mir als einem der ersten vergönnt war, für seine symphonischen Schöpfungen vor der Öffentlichkeit einzutreten, so crachte ich es als eine meiner schönsten Pflichten, denselben auch weiterhin durch Wort und Tat zu derjenigen allgemeinen Anerkennung zu verhelfen, derer sie in so hohem Maße würdig sind.

*Richard Strauß*

SEIN MENSCHENTUM war erfüllt von innigster Liebe zu allem Lebenden: allem Lebenden sollte seine Musik davon künden. Sie will zu jedem sprechen, will dem Einfachsten noch zu eigen sein... Mahlers Kunst ist die eigentliche Kunst unserer Zeit, deshalb hat er mehr zu sagen als alle anderen, jetzt in dieser erzitternden Menschheit, wo kein Ding seine Exklusivität behalten kann, wo alles in Bewegung und Berührung gerät.

*Hermann Scherchen*

DAS GENIE GUSTAV MAHLERS ist repräsentativ im Sinne der großen Traditionen deutscher Musik. Es tut wohl, zu sehen, wie der Wert dieses seltenen Mannes mehr und mehr allgemein deutlich wird.

*Gerhart Hauptmann*

*Dieses Buch soll Schaffen und Persönlichkeit  
Mahlers würdigen, ihm angemessene Geltung  
und breitere Anerkennung verschaffen helfen.*



kansas city



public library

kansas city, missouri

Books will be issued only  
on presentation of library card.

Please report lost cards and  
change of residence promptly.

Card holders are responsible for  
all books, records, films, pictures  
or other library materials  
checked out on their cards.









GUSTAV MAHLER



ARNOLD SCHÖNBERG

ERNST BLOCH

OTTO KLEMPERER

ERWIN RATZ

HANS MAYER

DIETER SCHNEBEL

THEODOR W. ADORNO

ÜBER

GUSTAV MAHLER



RAINER WUNDERLICH VERLAG

HERMANN LEINS

TÜBINGEN



ARNOLD SCHÖNBERG

*Prager Rede*

11

ERNST BLOCH

*Melismatische Depeschen aus fernem Hauptquartier*

59

OTTO KLEMPERER

*Erinnerungen*

61

ERWIN RATZ

*Von Leben und Werk*

71

*Zum Formproblem*

90

HANS MAYER

*Musik und Literatur*

142

DIETER SCHNEBEL

*Das Spätwerk als Neue Musik*

157

THEODOR W. ADORNO

*Wiener Rede*

189

*Epilegomena*

215

KANSAS CITY (MO.) PUBLIC LIBRARY



## VORBEMERKUNG

*»Meine Zeit wird noch kommen!« hat Mahler seinen Gegnern stets entgegengehalten. Und Arnold Schönbergs Ruf »Das ist ein Ganz-Großer gewesen!« blieb lange ungehört. Das Schaffen Gustav Mahlers gelangt nach Jahrzehnten der Vernachlässigung, ja der Mißachtung zu einer Anerkennung, derer sich bisher die Werke Beethovens, Brahms' oder Bruckners würdig erwiesen. Ließe sich diese merkwürdige Tatsache auch vielfach begründen, sie bleibt doch eigentlich unbegreiflich.*

*Heute endlich, so scheint es, ist Mahlers Zeit gekommen. Darin liegt die Begründung dieser Sammlung. Sie wendet sich an ein wißbegieriges und aufgeschlossenes Publikum, dem das Werk Mahlers nun immer häufiger begegnen wird, sei es im Konzertsaal, im Rundfunk, auf der Schallplatte, sei es im Studium der Partituren.*

*Arnold Schönberg würdigte das Werk und die Persönlichkeit seines Lehrers in einer 1913 in Prag gehaltenen*

*Rede. Ihr deutscher Erstdruck ist Frau Gertrud Schönberg zu danken. (Für eine englische Übersetzung hat Schönberg sie mit Notenbeispielen versehen und erweitert.) Ernst Bloch bekannte sich bereits 1917 in seinem Buch »Geist der Utopie« zu Mahler – heute, nach 50 Jahren, hat er dem nichts hinzuzufügen. In das Leben Otto Klemperers ist Mahler selbst entscheidend getreten, von diesen Begegnungen erzählt der große Interpret. Erwin Ratz – ihm ist die Mahler-Gesamtausgabe anvertraut – zollen die Experten den Ruf, der beste Kenner des Mahlerschen Werks zu sein. Seine Worte zu Leben und Werk Mahlers führen ein, seine Analysen des Finalsatzes der VI. Symphonie und des ersten Satzes der IX. Symphonie vertiefen das Verständnis der Mahlerschen Musik. Mit Mahlers Verhältnis zur Literatur befaßt sich Hans Mayer; Dieter Schnebel zeigt Mahler als »Meister der Neuen Musik«. Der Band schließt mit Theodor W. Adornos Wiener Rede zum 100. Geburtstag des Komponisten und der ihr angefügten Epilegomena.*

*Wenn diese Sammlung helfen kann, Mahlers Schaffen und Persönlichkeit zu würdigen, ihm Geltung und breitere Anerkennung zu verschaffen, so erfüllt sie ihren Zweck.*

*Tübingen, im Herbst 1966*

DER VERLAG



ARNOLD SCHÖNBERG

*Prager Rede*

STATT VIELE WORTE ZU MACHEN, täte ich vielleicht am besten, einfach zu sagen: »Ich glaube fest und unerschütterlich daran, daß Gustav Mahler einer der größten Menschen und Künstler war.« Denn es gibt ja doch nur zwei Möglichkeiten, jemanden von einem Künstler zu überzeugen, die erste und bessere: das Werk vorzuführen, die zweite, die zu benutzen ich gezwungen bin: seinen Glauben an dieses Werk auf andere zu übertragen.

Man ist kleinlich! Eigentlich sollten wir festes Vertrauen dazu haben, daß unser Glaube sich unmittelbar überträgt. So heiß sollte uns die Inbrunst für den Gegenstand unserer Verehrung machen, daß jeder, der uns nahe kommt, mit uns mitglühen muß, von derselben Glut verzehrt wird und dasselbe Feuer anbetet, das auch uns heilig ist. So hell sollte dieses Feuer in uns brennen, daß wir transparent werden, daß sein Schein

nach außen dringt und auch den erleuchtet, der bisher im Dunkeln ging. Ein Apostel, der nicht glüht, predigt eine Irrlehre. Wem sich der Heiligenschein versagt, der trägt nicht das Abbild eines Göttlichen in sich. Zwar, nicht durch sich selbst leuchtet der Apostel, sondern durch ein Licht, das den Körper kaum als Hülle anerkennt: das Licht dringt durch die Hülle; aber es ist gnädig und gönnt dem der glüht, den Anschein eines Selbstleuchtenden. Wir, die wir begeistert sind, sollten Vertrauen haben: man wird mit dieser Glut mitfühlen, man wird unser Licht leuchten sehen. Man wird den verehren, den wir vergöttern. Auch ohne, daß wir etwas dazu tun.

Aber man ist kleinlich. Wir glauben nicht genug ans Große, ans Ganze, sondern wollen unwiderlegbare Details.

Wir verlassen uns nicht auf die Intuition, die uns von den Dingen Gesamteindrücke gibt, darin ja alle Einzelheiten in entsprechenden Verhältnissen enthalten sind, sondern wollen begreifen, auf welche Weise diese Einzelheiten jenen Gesamteindruck hervorbringen. Wir sehen – so meinen wir – genauer hin, wenn wir analysieren, wenn wir jeden Teil für sich allein betrachten. Aber wenn wir die Teile auseinandergenommen haben, sind wir meist nicht mehr imstande, sie wieder genau zusammenzusetzen, und haben verloren, was wir vorher

schon besessen hatten: das Ganze mit allen Details und seiner Seele.

Ich will ein Beispiel geben, das jedem bekannt vorkommen wird, der sich streng genug beobachtet. Ich erinnere mich genau daran, daß, als ich die II. Symphonie von Mahler zum erstenmal hörte, ich, insbesondere an gewissen Stellen, von einer Aufregung ergriffen wurde, die sich sogar körperlich durch heftiges Herzklopfen äußerte. Trotzdem, als ich aus dem Konzert ging, unterließ ich es nicht, das Gehörte auf jene Anforderungen hin zu prüfen, die mir als Musiker bekannt waren, und denen, wie man ja glaubt, ein Kunstwerk unbedingt entsprechen müsse: ich untersuchte die Themen auf ihren Wert, auf ihre Originalität, prüfte Stimmführungs- und Harmonisierungsdetails, spürte vermeintlichen Formschwächen nach, und fand schließlich, daß mir das Ganze nicht gefalle, da mir ja alle möglichen Details mißfielen. Denn ich hatte die wichtigste Tatsache aus dem Gedächtnis verloren, nämlich die, daß mir ja das Werk einen unerhörten Eindruck gemacht hatte, da es mich doch zu einer willenslosen Teilnahme hingerissen hatte: daß es ja keine höhere Wirkung eines Kunstwerks geben kann, als wenn es die Bewegung, die seinen Schöpfer durchtoste, so auf den Hörer überträgt, daß es auch in diesem tost und tobt. Daß ich ja ergriffen war; im höchsten Grade ergriffen.

Der Verstand ist ungläubig; er traut dem Sinnlichen nicht und noch weniger dem Übersinnlichen. Ist man ergriffen, so behauptet er, es gäbe viele und unkünstlerische Mittel, die solche Ergriffenheit erzwingen; erinnert daran, daß keiner ohne auf heftigste bewegt zu werden, einem tragischen Vorgang im Leben zusehen könne; erinnert an die Schauerdramatik, deren Wirkungen sich keiner zu entziehen vermag; daß es höhere und niedrigere Mittel gibt, künstlerische und unkünstlerische. Daß realistische, drastische Vorgänge – wie beispielsweise die Folterszene aus »Tosca« –, die unfehlbar wirken, solche Mittel sind, die ein Künstler nicht verwenden soll, weil sie zu billig, weil sie jedem zugänglich sind. Und vergißt, daß in der Musik und insbesondere in der Symphonie eben jene realistischen Mittel doch niemals verwendet werden, weil die Musik immer unreal ist. In der Musik wird nie jemand wirklich ungerecht umgebracht oder gefoltert, nie gibt es hier einen Vorgang, der an sich das Mitgefühl erwecken könnte, denn es gehen ja nur musikalische Angelegenheiten vor. Und nur wenn die, die Kraft haben, selbst zu sprechen, nur wenn dieser Wechsel vom hohen und tiefen Tönen, schnellen und langsamen Rhythmen, lauten und schwachen Klängen, von Unrealsten spricht, das es gibt, werden wir zur höchsten Teilnahme bewegt. Allem anderen gegenüber bliebe der stumm, der

einmal solche reine Wirkung gespürt hat. Es ist ganz ausgeschlossen, daß eine musikalische Ergriffenheit auf unlautere Mittel zurückzuführen ist, denn die Mittel der Musik sind unreal, und unlauter ist nur die Wirklichkeit!

Wer ergriffen ist, hat also, sofern er seine künstlerisch-sittliche Kultur auf einem hohen Niveau stehen weiß, sofern er also zu sich selbst Zutrauen hat und an seine Kultur glaubt, nicht nötig, sich mit der Frage zu befassen, ob die Mittel künstlerisch waren. Und wer nicht ergriffen ist, hat es doch erst recht nicht nötig. Ihm könnte doch genügen, daß er nicht ergriffen oder sogar abgestoßen ist! Wozu dann noch die vielen hochtrabenden Worte? Darum: man möchte um jeden Preis sein Urteil in Einklang bringen mit dem der andern, und wo das nicht geht, sucht man den Vorteil einer wohlbegründeten gutbefestigten Sonderstellung zu erlangen. Parteibildungen sind nur zum Teil verursacht durch Unterschiede der Auffassung, sondern noch mehr durch die Begründungen; die treiben den Zwist ins Unendliche. Es ist doch nicht sicher, ob das, was ich rot nenne, im Auge eines Andern wirklich dasselbe ist, was es in meinem Auge ist. Und trotzdem gelangt man hier leicht zur Einigung, so daß es keinen Zweifel gibt, was rot und was grün ist. Sicher aber, sobald man zu begründen versuchte, warum dies Rot und jenes Grün ist,

entstände sofort Streit. Die einfache sinnliche Tatsache: »ich sehe, was man rot nennt« oder »ich fühle, daß ich ergriffen oder nicht ergriffen bin«, müßte jeder, der klug genug ist, mit Leichtigkeit konstatieren können. Und sollte den Mut haben, seine Nicht-Ergriffenheit als etwas so Selbstverständliches, aber für das Objekt Belangloses anzusehen, wie es einer tun muß, der taub ist und nicht den Schall, oder einer der farbenblind und doch nicht die Farben ableugnen darf.

Das Kunstwerk gibt es, auch ohne daß jeder davon ergriffen wird, und der Versuch, seine Empfindung zu begründen, ist überflüssig, weil dabei immer nur eine Charakteristik des Subjekts zustande kommt und nie eine des Objekts: der Beschauer ist farbenblind, der Zuhörer taub, der Kunstgenießende war ungestimmt, ungeeignet (vielleicht nur zuzeiten, vielleicht dauernd) einen Kunsteindruck zu empfangen.

Woher kommt es aber, daß jemand, der mit bestem Willen bestrebt ist, zu verstehen, zu so verkehrten Urteilen gelangt, trotzdem er einen Eindruck empfangen hat? man hat da und dort eine Stelle gefunden, die einem nicht gefällt; eine Melodie, die man banal findet, die einem unoriginal vorkommt; eine Fortsetzung, die man nicht begreift, für die man eine bessere zu wissen glaubt; eine Stimmführung, die allem Hohn zu sprechen scheint, was man bisher für das Erfordernis

einer guten Stimmführung gehalten hat. Man ist Musiker, ist vom Fach, kann selbst etwas (oder auch nicht!) und weiß stets genau, wenn es überhaupt zu machen ist, wie das gemacht werden müßte. Es ist verzeihlich, daß so einer sich berechtigt fühlt, an Details zu nörgeln. Denn wir nörgeln ja alle am Werke des Allergrößten. Fast jeder, wenn er den Auftrag erhielte, die Welt besser zu schaffen als der liebe Herrgott, machte sich ohne weiteres dazu anheischig. Alles was wir nicht verstehen, halten wir für einen Irrtum, alles was uns unbequem ist, für einen Mißgriff ihres Schöpfers. Und bedenken nicht, daß, da wir den Sinn nicht verstehen, Schweigen, respektvolles Schweigen, das einzig Angemessene wäre. Und Bewunderung, grenzenlose Bewunderung.

Aber, wie gesagt, wir sind kleinlich: nur weil wir das Große, das Ganze nicht überblicken können, befassen wir uns mit seinen Details, und versagen, zur Strafe für unser vorlautes Betragen, auch da. Auf der ganzen Linie behalten wir unrecht. Überall dort, wo menschlicher Verstand aus den göttlichen Werken die Gesetze, nach denen sie zusammengesetzt sind, abstrahieren will, überall dort stellt sich heraus, daß wir nur Gesetze finden, die unser Denk-, Erkenntnis- und Vorstellungsvermögen charakterisieren. Wir bewegen uns in einem Zirkel. Wir sehen und erkennen immer nur

uns selbst, immer höchstens unser eigenes Wesen, sooft wir vermeinen, das Wesen des Dinges außerhalb uns zu beschreiben. Und diese Gesetze, die höchstens die unseres Denk-Vermögens sind, legen wir als Maßstab an das Werk des Schöpfers! Auf Grund solcher Gesetze beurteilen wir das Werk des großen Künstlers!

Es war vielleicht nie schwerer, einen Künstler auf den richtigen Platz zu stellen als heute. Überschätzung und Unterschätzung waren wohl kaum jemals vorher so notwendige Ergebnisse des Kunstbetriebs. Und nie war es schwerer für die Öffentlichkeit zu unterscheiden, wer ein wirklich Großer und wer nur eine Tagesgröße ist. Es produzieren unzählig viele. Das können nicht lauter Genies sein. Einige geben Vorbilder, der Rest ahmt nach. Wenn aber die vielen Nachahmer nur einigermaßen »konkurrenzfähig« bleiben wollen, müssen sie rasch erfahren, welches die neueste Marke ist, die Marktwert hat. Dafür sorgen die Verleger, die Presse und die Reklame, und erzielen, daß einer, der Neues schafft, nicht lange allein dasteht. Der Bienenfleiß, der heute auf allen Gebieten die Erfolge hat, die nur das Talent haben sollte, betätigt sich auch hier, und bringt es zuwege, daß nicht mehr der einzelne Große seine Zeit ausdrückt, sondern eine Unmenge Kleiner. Die Ganz-Großen haben ja stets aus der Gegenwart in die Zukunft flüchten müssen, aber so ganz hat die Gegen-



wart nie den Mittleren gehört wie heute. Und so groß der Abstand auch sein mag, sie versuchen dennoch ihn zu überbrücken, indem sie sogar die Zukunft für sich in Anspruch nehmen. Keiner möchte heute nur mehr für den Tag schreiben, dem kaum mehr der Tag recht geben sollte. Es gibt nur Genies, und denen gehört auch die Zukunft. Wie soll man sich da zurechtfinden? Wie soll man erkennen, wer der Wirklich-Große ist, wo ein allzuguter Durchschnitt sich so breit macht, daß man über der Breite die Höhe vergißt. Man spricht wirklich zuviel von den Alpen und zu wenig vom Mont-Blanc.

Es ist fast verzeihlich, daß das Publikum da versagt, denn es gibt immer so viele, die das Bedürfnis nach dem, was unserer Zeit entspricht, in einer viel zugänglicheren Form befriedigen, als der, der schon der Zukunft angehört. Man kann heute modern sein, ohne sich an das Beste halten zu müssen. Man hat unter den Modernen so große Auswahl, daß selbst für den »verwöhntesten Geschmack und auch für den Minderbemittelten, in allen Nuancen und Preislagen« der Ausdruck der Zeit zugänglich ist. Wer wird sich da noch besonders anstrengen? Wer sich die Mühe machen, den zu finden, der der Richtige ist? Man ist modern, das genügt. Man ist eventuell sogar hypermodern, das macht interessant. Man hat ein Programm, Prinzipien,

Geschmack. Man weiß, um was es sich handelt. Man weiß alle kritischen Klischees. Man kennt genau die Bewegungen, die es eben in der Kunst gibt; ja, man könnte beinahe die Probleme und Methoden im vorhinein bestimmen, mit denen sich die Kunst der nächsten Zukunft wird befassen müssen, und es wundert mich nur, daß noch niemand darauf gekommen ist, alle diese Möglichkeiten auszukombinieren und einen Führer durch die Zukunft zu verfassen.

Das ist die unbeabsichtigte Wirkung, die Wagner erzielte, als er zur Warnung für Voreilige den Beckmesser schuf.

Aus Furcht für kunstfeindlich, für veraltet, rückständig gehalten zu werden, hat man heute für moderne Kunst eine solche Aufmerksamkeit, übertreibt die Beachtung, die man ihr schenkt, in solchem Maße, daß sich das gerade Gegenteil von dem zeigt, was der großen Kunst not tut. Man weiß so schrecklich viel, man befaßt sich mit solcher Intensität mit den Problemen, daß es wirklich schwer ist, aufrichtige, geständige Idioten zu finden, an denen man noch sein Vergnügen haben kann. Es gibt nur mehr gelehrte, nur mehr solche, die über alles ihre selbständige Meinung haben. Es gibt fast keine ungelösten Probleme mehr; jeder hat sie gelöst. Jeder kennt die Symptome des Genies, und kann eine Definition geben. Ganz aus eigenem! Nur

selten findet sich noch einer, der's nicht weiß, daß man mit der Moderne mitgehen muß. Alle kennen diese Verpflichtung und fast alle gehorchen ihr, und die Beckmesser von heute haben es leicht zu behaupten, sie seien »weitherziger« geworden. Das ist aber selbstverständlich eine arge Täuschung. Man hat nur andere Methoden, sich falsch zur Kunst zu stellen, als früher. Sonst ist alles Wesentliche beim alten geblieben, weil es dabei bleiben muß. Denn: das Gute ist und bleibt gut und muß deshalb verfolgt werden, und das Schlechte ist und bleibt schlecht und muß deshalb gefördert werden. Und die laut angepriesene Weitherzigkeit der heutigen Beckmesser ist vielleicht eher eine Herzerweiterung. Mich aber erinnert sie an Gehirnerweichung. Denn die haben jeden Halt und alle Hemmungen verloren, da sie nicht einmal bemerken, daß sie noch engherziger sind als jene, die wenigstens lobten, was »nach ihrer Regeln Lauf.«

Sonst könnten nicht gerade, sobald es sich um einen wirklich Großen handelt, die alten Schlagworte immer wieder hervorgeholt werden. — Beispielsweise: Mahler hat ungemein umfangreiche Werke geschaffen. Jeder spürt oder glaubt es zu wissen, daß in ihnen etwas besonders Hohes und Großes gesagt werden will. Welcher abgestandene Gemeinplatz läge da einem Weitherzigen näher als der: er strebt das Höchste an, besitzt aber

nicht die Kraft, zu können, was er will? Und wer spricht ihn aus? Jene Kritiker, die gerade ihre Weitherzigkeit dem allgemeinen Interesse nahegelegt haben. Die weniger Guten ebenso wie die ganz Schlechten. Denn es ist eine Standesfrage, daß sie in den Hauptsachen einig sind! – Dieser Satz aber ist eines von jenen gedankenlosen Klischees, die man vor allem deshalb hassen muß, weil sie fast ausnahmslos auf jene angewendet werden, auf die sie am wenigsten passen. Die Kleinen fahren ganz gut dabei. Aber sowie von einem gesagt wird, er strebe das Höchste an etc., weiß ich sofort, daß er es entweder nicht angestrebt oder daß er es auch erreicht hat! – Das ist immerhin eine Art von Verlässlichkeit.

Woran mißt man übrigens dieses Große, das Mahler vergeblich angestrebt haben soll? Am Umfang der Werke, und an einem Umstand, der mir nebensächlich scheint im Verhältnis zu dem, was wirklich das Streben des Künstlers ist: an den stofflichen, an den textlichen Unterlagen einzelner Sätze seiner Symphonien: Mahler hat vom Tode, vom Auferstehen, vom Schicksal gesprochen, er hat den Faust komponiert. Und das soll das Größte sein. Aber fast jeder Musiker einer früheren Zeit hat Kirchenmusik komponiert, sich mit Gott, also mit noch Höherem befaßt, und durfte ruhig nach diesem Größten streben, ohne daß man sein Werk an die-

sem Maßstab gemessen hat. Im Gegenteil, wenn es etwas Großes ist, sich in den Schatten der größten Stoffe zu stellen, müßte man das vom Künstler geradezu fordern. In Wirklichkeit gibt es für den Künstler nur ein Größtes, das er anstrebt: sich auszudrücken. Gelingt das, dann ist das Größte gelungen, das dem Künstler gelingen kann; daneben ist alles andere klein, denn darin ist alles andere enthalten: der Tod, die Auferstehung, der Faust, das Schicksal etc. Aber auch die kleineren und doch nicht unwichtigeren Momente: die seelischen und geistigen Zustände, die den bewegten Menschen ausmachen. Nur sich auszudrücken hat auch Mahler angestrebt. Und daß ihm dies gelungen ist, kann keiner bezweifeln, der nur einigermaßen imstande ist zu erfassen, wie einzigdastehend diese Musik geblieben ist, obwohl ja die Nachstrebenden so rüstig dahinterher sind, alles nachzuahmen, was Chance hat den Markt zu gewinnen. Daß es keine Nachahmungen dieser Symphonien gibt, die auch nur einigermaßen ihrem Vorbild ähneln, daß diese Musik unnachahmlich scheint, wie alles was nur einer kann, das ist ein Beweis dafür, daß Mahler das Größte gekonnt hat, was ein Künstler können kann: sich ausdrücken! Daß er nur sich ausgedrückt hat, und nicht den Tod, das Schicksal und den Faust. Denn das könnten andere auch komponieren. Daß er nur das ausgedrückt hat, was unab-

hängig von Stil und Schnörkel, ihn, ihn allein darstellt und was darum jedem anderen versagt bliebe, der es bloß durch Stilmachung versuchte. Aber auch dieser Stil selbst scheint auf eine bisher nicht dagewesene rätselhafte Art die Nachahmung auszuschließen. Vielleicht kommt das daher, daß hier zum erstenmal eine Ausdrucksweise mit der Sache, der sie gilt, so untrennbar verbunden ist, daß, was sonst bloß als Symptom der äußeren Form erscheint, hier gleichzeitig auch Material und Konstruktion ist.

Ich will mich mit einem befassen, was gegen Mahlers Werk gesagt wurde. Da sind zunächst zwei Vorwürfe: seine Sentimentalität und die Banalität seiner Themen. Mahler hat unter diesen Vorwürfen sehr gelitten. Gegen den einen ist man fast, gegen den andern vollständig machtlos. Man bedenke: ein Künstler schreibt in absoluter Ehrlichkeit, ohne eine Note zu verändern, ein Thema so hin wie sein Ausdrucksbedürfnis und sein Gefühl es ihm diktieren. Wenn er wollte, wenn er der Banalität ausweichen wollte, wäre es ihm eine Leichtigkeit. Jeder schäbigste Notenschreiber, der mehr auf seine Noten sieht als in sein Inneres, ist imstande, mit ein paar Federstrichen aus einem banalen Thema ein interessantes zu »machen«. Und die meisten interessanten Themen entstehen auf diese Art. (So wie jeder Maler dem kitschigen Feinmalen auszu-

## PRAGER REDE

weichen vermag, indem er ebenso kitschig mit breitem Strich malt.) Und nun bedenke man: gerade dieser feinste, geistig hochstehendste Mensch, von dem man die tiefsten Worte gehört hat, gerade der sollte es nicht zusammenbringen, unbanale Themen zu schreiben, oder sie wenigstens solange zu verändern, bis sie nicht mehr banal aussehen!

Ich glaube, er hat es einfach nicht bemerkt. Und zwar aus einem einzigen Grunde: weil sie nämlich nicht banal sind.

Ich muß hier bekennen: auch ich hielt Mahlers Themen anfangs für banal. Ich halte es für wichtig zu bekennen, daß ich Saulus war, ehe ich Paulus wurde, weil daraus hervorgehen kann, daß mir jene »feinen Unterscheidungen«, auf die gewisse Gegner so stolz sind, nicht fremd waren, sondern mir erst jetzt fremd sind, seit der sich immer steigernde Eindruck, den ich von der Schönheit und Großartigkeit von Mahlers Werk besitze, mich dahin gebracht hat zu erkennen, daß es nicht feine Unterscheidungen, sondern im Gegenteil, größtes Fehlen an Unterscheidungsvermögen ist, das solche Urteile erzeugt. Ich hatte Mahlers Themen banal gefunden, obwohl das ganze Werk mir stets großen Eindruck gemacht hatte. Heute könnte ich das beim bösesten Willen nicht mehr. Man bedenke nun: wenn sie wirklich banal wären, müßte ich sie heute

noch viel banaler finden als früher. Denn banal heißt bäuerisch und bezeichnet etwas, was einer tief-stehenden Kultur, einer Unkultur angehört. In den Niederungen der Kultur aber findet sich nicht das Absolut-Schlechte oder Falsche, sondern das vormals Richtige, das Überholte, das Abgelebte, das Nicht-mehr-Wahre. Der Bauer benimmt sich nicht schlecht, sondern veraltet, so wie sich die Höherstehenden benommen haben, als sie das Bessere noch nicht wußten. Das Banale ist also ein Rückstand von Sitten und Anschauungen, die ehemals die Sitten und Anschauungen der Höherstehenden waren; ist nicht von vornherein banal, sondern erst banal worden, als es durch die nächstbesseren Gebräuche verdrängt wurde. Aber es kann nicht mehr aufsteigen – nun es einmal banal ist, muß es banal bleiben. Und wenn ich nun konstatiere, daß ich diese Themen heute nicht mehr banal finden kann, so können sie es nie gewesen sein; denn ein banaler Gedanke, ein Gedanke also, der mir veraltet, abgedroschen vorkommt, kann mir bei näherer Bekanntschaft nur immer banaler, veralteter, abgedroschener vorkommen. Niemals jedoch erhaben. Entdecke ich aber nun gar, wie es sich bei mir zuträgt, an diesem Gedanken, je öfter ich ihn ansehe, Neues, neue Schönheiten, Erhabenes, dann ist kein Zweifel möglich: der Gedanke ist das Gegenteil von banal. Er ist nicht etwas, das man



schon längst abgetan hat und gar nicht mißverstehen kann, sondern etwas, dessen tiefster Inhalt sich noch lange nicht ganz erschlossen hat, das zu tief war, als daß man mehr als die bloße äußere Erscheinung wahrgenommen hätte. Und in der Tat, nicht bloß Mahler ist es so ergangen, auch fast alle anderen großen Komponisten mußten sich Banalitäten vorwerfen lassen. Ich erinnere nur an Wagner und Brahms. Ich meine, diese Wandlung meiner Empfindung gibt einen besseren Maßstab ab, als das Urteil beim ersten Hören, das jeder schnell bei der Hand hat, sobald er irgendwo anstößt, wo er in Wirklichkeit nicht versteht.

Noch wehrloser als gegen den Vorwurf der Banalität ist der Künstler gegen den der Sentimentalität. Gegen jenen konnte Mahler, indem er, gezwungen, um sein Selbstbewußtsein gebracht, ihn halb und halb zugab, sich darauf berufen, man habe nicht auf das Thema zu sehen, sondern auf das, was daraus wird. Er hätte das nicht nötig gehabt. Man kann nicht nur seine Themen jedes einzeln ansehen, man wird es tun müssen, ganz wie bei jedem großen Meister. Doch dieses Urteil war so allgemein, daß er zu glauben gezwungen war, er selbst habe unrecht. Schließlich, wenn es die besten Musikanten und die anderen schlechtesten Leute sagen! Aber gegen den anderen, gegen den Vorwurf der Sentimentalität, gibt es keine Verteidigung. Das trifft

so sicher wie das Wort Kitsch. Jeder, dem eigentlich nur der Kitsch gefällt, ist dadurch in der Lage, hinterrücks dem Ernstesten und Bedeutendsten, dem, der sich am heftigsten abwendet vom Gefälligen, das ja das wahre Wesen des Kitschigen ausmacht, einen Stoß zu geben, der ihn herabsetzt und auch der inneren Sicherheit beraubt. Man schimpft heute auch anders über bedeutende Kunstwerke als früher. Früher hielt man einem Künstler vor, daß er nichts könne; heute ist es ein Grund zum Tadel, etwas zu können. Glätte, die früher erstrebenswert war, ist heute ein Fehler, denn sie ist kitschig. Ja, man malt eben heute breit! Alle malen breit, und wer nicht breit malt, ist ein Kitscher. Und wer nicht Humor oder Oberflächlichkeit, Heldengröße und griechische Heiterkeit hat, ist sentimental. Es ist geradezu ein Glück, daß die Moral der Indianerbücher für unsere Kunstanschauungen noch nicht vorbildlich worden ist. Sonst anerkannten die Aesthetiker als unsentimental außer griechischer Heiterkeit nur noch indianische Schmerzunempfindlichkeit. Dabei: was ist echtes Gefühl? Das ist doch eine Gefühlsfrage! Das kann man doch nur mit dem Gefühl beantworten! Wessen Gefühl hat recht? Dessen, der einem anderen das echte Gefühl abstreitet, oder dessen, der dem anderen gerne sein echtes Gefühl gönnt, wenn er nur sagen darf, was er zu sagen hat. Schopenhauer erklärt den

Unterschied zwischen Sentimentalität und echter Trauer. Er wählt als Beispiel Petrarca, den ja die Breitmalernden sicher sentimental nennen würden, und zeigt an ihm, wie der Unterschied darin besteht, daß die echte Trauer sich zur Resignation erhebt, während die Sentimentalität das nicht vermag, sondern immer trauert und klagt, so daß man »Erde und Himmel zugleich« verloren hat. Sich zur Resignation erheben: wie kann man von einem sentimental Thema sprechen, da dieses klagende, trauernde Thema sich ja vielleicht im weiteren Verlauf zur Resignation erhebt? Das ist ebenso falsch, wie wenn man von einem geistreichen Wort spricht. Geistreich ist der ganze Mensch, reich an Geist, aber nicht der einzelne Satz. Sentimental könnte das ganze Werk, aber nicht die einzelne Stelle sein. Denn ihr Verhältnis zum Ganzen entscheidet: was sie wird, welche Bedeutung ihr im Ganzen zukommt. Und wie erhebt sich Mahlers Musik zur Resignation? Wird hier »Himmel und Erde zugleich« verloren, oder wird hier nicht vielmehr erst eine Erde gezeigt, die lohnenswert, und dann der Himmel gepriesen, der mehr als lebenswert ist? Man denke an die Sechste, an das furchtbare Ringen im ersten Satz. Doch, dessen schmerzzerwühlte Zerrissenheit erzeugt von selbst ihren Gegensatz, die überirdische Stelle mit den fernen Kuhglocken, deren kühler, eisiger Trost von einer

Höhe aus gespendet wird, die nur der zur Resignation sich Aufschwingende erreicht; den nur der hört, der versteht, was, ohne animalische Wärme, höhere Stimmen flüstern.

Dann der Andante-Satz. Wie rein ist dessen Ton für den, der heute weiß, daß nicht Banalität es war, weshalb der nicht gefiel, sondern die Fremdartigkeit der Empfindung eines durchaus eigenartigen Menschen, weshalb man ihn nicht verstand. Oder das Posthorn-solo in der Dritten, zuerst mit den geteilten hohen Geigen, dann, womöglich noch schöner, mit den Hörnern. Das ist doch eine Naturstimmung von »griechischer Heiterkeit«, wenn es die durchaus sein muß. Oder, einfacher gesagt, von wundervollster Schönheit, für den, der solche Schlagworte nicht nötig hat. Oder der letzte Satz der Dritten. Die ganze Vierte, insbesondere aber ihr vierter Satz! Und der dritte! Und der zweite und der erste Satz auch! Also alle! Natürlich alle. Denn von großen Meistern gibt es keine schönen Stellen, sondern nur ganze schöne Werke.

Und das sind nur Beispiele, die mir gerade einfallen, ohne daß ich besonders darnach suche.

Unerhört leichtfertig ist ein anderer Vorwurf, den man Mahler macht: daß seine Themen unoriginell sind. Erstens, weil es in der Kunst nicht auf den einzelnen Bestandteil, in der Musik also nicht aufs Thema

ankommt. Denn das Kunstwerk ist, wie jedes Lebewesen, ein als Ganzes Entstandenes. Genauso wie ein Kind, von dem auch nicht zuerst ein Arm oder ein Bein erzeugt wird. Nicht das Thema ist der Einfall, sondern das ganze Werk. Und nicht der hat Erfindung, der ein gutes Thema schreibt, sondern der, dem eine ganze Symphonie auf einmal einfällt. Zweitens aber sind diese Themen originell. Natürlich, wer nur die ersten vier Noten ansieht, der wird Anklänge finden. Aber er benimmt sich genau so lächerlich, wie einer, der in einer originellen Dichtung nach originellen Wörtern sucht, denn das Thema besteht nicht aus ein paar Noten, sondern aus den musikalischen Schicksalen dieser Noten. Die kleine Form, die wir Thema nennen, sollte niemals alleiniger Maßstab sein für die große Form, deren relativ kleinster Bestandteil sie ist. Aber nun gar die kleinsten Teile des Themas bloß zu beachten, das muß zu jenen Auswüchsen führen, gegen die Schopenhauer sich wandte, als er forderte, man habe mit den allergewöhnlichsten Wörtern die allerngewöhnlichsten Dinge zu sagen.

Und das müßte auch in der Musik möglich sein: mit den allergewöhnlichsten Tonfolgen müßte man die allerngewöhnlichsten Dinge sagen können. Mahler hat das nicht als Entschuldigung nötig. Obwohl er weitgehendste Einfachheit und Natürlichkeit anstrebte,

haben doch seine Themen durchaus eigenartige Gestalt. Freilich nicht in dem Sinn, in welchem manche Schriftsteller mit den Wörtern umgehen. Wovon ich als Beispiel einen erwähnen will, der stets das rückbezügliche Fürwort ausließ, um eine persönliche Note zu erlangen. Aber im höchsten Sinn, wenn man nämlich ansieht, mit welcher Fantasie und Kunst, mit welchem Reichtum an Variation aus ein paar solcher Noten ein oft endloser Gesang wird, den zu analysieren selbst der Mühe hat, der geschickt darin ist. Wenn man beachtet, zu welchen durchaus originellen musikalischen Ereignissen jedes seiner Themen auf die natürlichste Art gelangt. Daran kann man erkennen, welches das Erfundene, welches das Empfundene war. Nämlich: der Weg, das Ziel, die ganze Entwicklung, alles zusammen, der ganze Satz; natürlich auch das Thema, aber doch nicht die relativ gleichgültigen ersten paar Noten!

Man muß fast noch weitergehen: Es ist überhaupt nicht nötig, daß ein Musikstück ein originelles Thema habe. Denn sonst wären Bachs Choralvorspiele keine Kunstwerke. Und das sind aber doch wohl Kunstwerke!

So geht es immer den Ganz-Großen. Noch jedem wurde alles das vorgeworfen, wovon das Gegenteil wahr ist. Wirklich alles, und mit solcher Pünktlichkeit, daß man stutzig werden muß. Denn das zeigt etwas ganz anderes als man erwartet: Daß nämlich die Quali-

täten eines Autors wirklich wahrgenommen werden! Schon beim ersten Hören! Nur wird die Wahrnehmung falsch gedeutet. An allen Stellen, an denen sich das besondere seiner Art am auffallendsten bemerkbar macht, stößt der Hörer an. Statt aber gleich zu erkennen, daß hier eine Eigentümlichkeit liegt, deutet er den Anstoß als Verstoß. Nimmt er an, hier sei ein Fehler, ein Mangel, und übersieht, daß es ein Vorzug ist.

Eigentlich hätte man Mahlers hohe Künstlerschaft auf den ersten Blick, den man in seine Partituren wirft, erkennen müssen. Ich verstehe es heute gar nicht, wieso mir das entgehen konnte. Mir fiel an diesen Partituren sofort die unerhörte Einfachheit, Klarheit und Schönheit der Anordnung auf. Es erinnerte mich an Bilder, die nur die größten Meisterwerke zeigen. Aber ich wußte damals noch nicht, was ich heute weiß: daß es ganz ausgeschlossen ist, daß einer irgendwo etwas meisterliches leisten kann, der nicht in jeder Hinsicht Meister ist. Daß daher, wer solche Partituren schreiben kann, eben einer jener Köpfe ist, in denen die Vollkommenheit von selbst entsteht. Und daß der Begriff der Vollkommenheit den Begriff der Unvollkommenheit vollständig ausschließt, daß es also nicht möglich ist, von einer unvollkommenen Sache eine Darstellung zu geben, die den Eindruck der Vollkommenheit macht. Aus dem Partiturbild allein müßte ein

Musiker, der Formgefühl hat, erkennen, daß diese Musik nur von einem Meister sein kann.

Und Gustav Mahler mußte sich sagen lassen, er könne nichts. Das heißt: eigentlich waren die Meinungen geteilt, denn einige behaupteten, er könne alles, sei raffiniert und instrumentiere insbesondere effektiv, aber er habe keine Erfindung und seine Musik sei hohl. Das waren die komplizierteren Schafsköpfe. Die einfacheren konnten Stimmführung und verachteten daher die Instrumentation und alles übrige, was ein anderer kann und sie nicht zusammenbringen. Die wußten es ganz genau, daß man so nicht komponieren dürfe. Das sind dieselben, die es von jeher gewußt haben, wie die Meister nicht komponieren dürfen, wenn sie ebenfalls solche Schuster bleiben wollen wie diese Berufsleute. Die haben es auch Beethoven, Wagner, Hugo Wolf und Bruckner immer vorgehalten, und hätten zu jeder Zeit genau gewußt, was das Einziger Richtige ist. Erhalten ist von dieser Wissenschaft nichts als die Blamage. Die aber zieht sich durch die ganze Musikgeschichte.

Es ist natürlich heute noch nicht möglich, im einzelnen auf die unzähligen Formschönheiten bei Mahler hinzuweisen. Erwähnen möchte ich einiges nur, um den Generalpächtern der Musikästhetik den Mund zu stopfen. Besonders auffallend ist nämlich bei Mahler,



der ja durchaus tonal schreibt, und dem daher für seine Zwecke noch nicht so viele harmonische Mittel des Gegensatzes zur Verfügung standen, die Kunst seines Melodiebaues. Es ist unglaublich, wie lange diese Melodien werden können, obwohl sich dabei ja gewisse Akkorde wiederholen müssen. Und trotzdem entsteht keine Monotonie. Im Gegenteil, je länger das Thema dauert, desto größeren Schwung hat es am Ende; die Kraft, die seine Entwicklung treibt, nimmt mit gleichmäßiger Beschleunigung zu. So heiß das Thema im status nascendi schon war, nach einiger Zeit hat es sich nicht müde, sondern noch heißer gelaufen, und wo es bei einem anderen längst versiegt und versunken wäre, erhebt es sich erst in höchster Glut. Wenn das nicht Können ist, dann ist es doch wenigstens Potenz. Etwas Ähnliches zeigt sich im ersten Satz der VIII. Symphonie. Wie oft kommt dieser Satz nach Es-Dur, zum Beispiel auf einen Quartsextakkord! Jedem Schüler würde ich das wegstreichen und ihm empfehlen, eine andere Tonart aufzusuchen. Und unglaublich: hier ist es richtig! Hier stimmt es! Hier dürfte es gar nicht anders sein. Was sagen die Gesetze dazu? Man muß eben die Gesetze ändern!

Man beachte, wie merkwürdig viele und auch kürzere Themen gebaut sind. Das erste Thema des Andante der sechsten Symphonie z. B. ist zehn Takte lang.

# ARNOLD SCHÖNBERG

Seiner Konstitution nach ist es eine Periode, die normal acht Takte lang wäre. Aber im vierten Takt, wo in der



Periode die Zäsur stünde, wird die Note ges, die wie im 2. Notenbeispiel eine punktierte Achtel sein kann, auf



drei Viertel gedehnt, wodurch dann die Achtelnotenfigur  $i-\overset{c}{-}i$  in den fünften Takt verschoben wird. Der Vordersatz der Periode wird somit viereinhalb Takte lang. In einer symmetrischen Periode ist der Nachsatz ebensolang, was insgesamt neun Takte ausmachte. Er beginnt noch im fünften Takt, und wenn nicht im siebenten Takt eine der vorhergehenden Dehnung entsprechende neuerliche Dehnung erfolgte, so würde er enden, wie im 3. Notenbeispiel : im neunten Takt.



Es ist damit jedoch noch nicht unbedingt nötig, daß diese Melodie zehn Takte lang werde. Das 4. Notenbeispiel zeigt, daß trotz der Dehnung im siebenten Takt



eine Endung am ersten Taktteil des neunten Taktes möglich ist. Das deutet darauf hin, daß in den Takten 8 und 9 noch eine weitere künstliche Dehnung erfolgt, obwohl hier die kadenzielle Kontraktion vorgenommen wurde.

Es ist wundervoll, wie sich diese Abweichungen vom Konventionellen gegenseitig das Gleichgewicht halten, ja einander bedingen. Das beweist ein höchstentwickeltes Formgefühl, wie man es nur in den großen Meisterwerken findet. Das ist nicht etwa das Kunststück eines »Technikers« – einem Meister würde es nicht gelingen, wenn er es sich vornähme. Das sind Einfälle, die sich der Kontrolle des Bewußtseins entziehen, Einfälle, die nur dem Genie zukommen, das sie unbewußt empfängt und Lösungen produziert ohne zu bemerken, daß ein Problem vorgelegen hat.

Ein bekannter Musikschriftsteller nannte Mahlers Symphonien »riesenhafte symphonische Potpourris«. Potpourri, das geht natürlich auf die »Banalität der Erfindung« und nicht auf die Form, denn auf die Form soll sich »riesenhaft angelegte« beziehen. Nun aber gibt es erstens auch Potpourris aus klassischer Musik: aus Opern von Mozart, Wagner, etc. Ich weiß nicht, ob es das auch gibt, aber jedenfalls ist es doch leicht denkbar, daß ein Potpourri auch bloß aus den schönsten Themen von Bach oder Beethoven bestehen könnte, ohne darum etwas anderes als ein Potpourri zu sein. Es ist also die Banalität der Themen kein wesentliches Merkmal des Potpourris. Zweitens, dagegen ist das Merkmal des Potpourris die Anspruchslosigkeit der formalen Bindemittel. Daß die einzelnen Teile einfach

nebeneinander gestellt sind, ohne daß sie innere Beziehung haben und ohne daß die Verbindungen (das könnte ja auch gar nicht sein) formal mehr sind als bloßer Zufall. Dem aber widerspricht der Ausdruck symphonisch, denn der sagt das Gegenteil. Der sagt, daß die einzelnen Teile organische Bestandteile eines von einem Schöpfertrieb als Ganzes empfangenen und als Ganzes gegebenen Lebewesens sind. Aber dieses Wort, das also wirklich selbst an sich keinen Sinn hat, das in sich zusammenfällt, da es sich auf dreifache Weise widerspricht, dieses Wort hat in Deutschland furore gemacht. Ja, in Wien, in dessen Presse stets das Übelste möglich ist, hat es sogar einer für nötig gefunden, es in dem Nekrolog für Mahler zu zitieren. Und der Autor dieses Wortes ist und bleibt ein geachteter Musikschriftsteller, während man Mahler, den raffinierten Dilettanten, ohne eigentliche Erfindung, aber mit einem Wollen, das einer Vermessenheit gleichkommt, verachtete.

Ich finde das ganz gerecht. Denn irgendwie muß ja der große Künstler bei Lebzeiten gestraft werden für die Verehrung, die er später genießen wird.

Und irgendwie muß ja der geachtete Musikschriftsteller bei Lebzeiten entschädigt werden für die Verachtung, mit der spätere Zeiten ihn behandeln werden.

Das einzige, was jeder an Mahler gelten ließ, war

seine Instrumentation. Das stimmt bedenklich, und man könnte fast annehmen, dieses Lob, da es so einstimmig ist, sei ebenso ungerecht, wie die schon vorher erwähnten Einstimmigkeiten. Und in der Tat, Mahler hat an seinen Kompositionen nie etwas in der Form geändert, aber fortwährend in der Instrumentation. Die scheint er als unvollkommen empfunden zu haben. Sie ist es gewiß nicht, sie ist gewiß von der höchsten Vollkommenheit, und nur die Unruhe des Mannes, der als Dirigent eine Deutlichkeit anstreben mußte, die er als Komponist gewiß nicht für ebenso nötig hielt, da ja die Musik die göttliche Eigenschaft der Anonymität der Gefühle, also der Undeutlichkeit für den Uneingeweihten zusichert, nur diese Unruhe zwang ihn, als Ersatz für das Vollkommene immer das noch Vollkommenere zu suchen. Aber das gibt es nicht. Jedenfalls ist es bezeichnend, daß er gegenüber diesem allgemeinen Lob eher mißtrauisch war. Und es ist eine wunderbare Eigenschaft großer Männer, daß sie ein Lob zwar als ihnen gebührend ansehen, es aber doch noch weniger vertragen als den Tadel. Aber es ist noch etwas. Ich bin fest überzeugt, wenn man die fragt, die Mahlers Instrumentation loben, was sie eigentlich meinen, werden sie etwas nennen, das ihm nicht recht gewesen wäre. Es gibt sogar einen Beweis dafür, fast jeder, der heute instrumentiert, instrumentiert, wenn man die Kritiken

liest, gut. Und es wird sicher noch einen Unterschied geben zwischen diesem Gut-Instrumentieren und dem Für-Orchester-Erfinden Mahlers!

Was an Mahlers Instrumentation in erster Linie auffallen muß, ist die fast beispiellose Sachlichkeit, die nur das hinschreibt, was unbedingt nötig ist. Sein Klang entsteht nie durch ornamentale Zutaten, durch Beiwerk, das nicht oder nur lose mit der Hauptsache verbunden ist, das nur als Schmuck aufgesetzt wird. Sondern: wo es rauscht, da rauschen die Themen; da haben die Themen solche Gestalt und so viele Noten, daß sofort klar wird, wie nicht das Rauschen der Zweck dieser Stelle, sondern ihre Form und ihr Inhalt ist. Wo es ächzt und stöhnt, da ächzen und stöhnen die Themen und die Harmonien; wo es aber kracht, da stoßen Baukolosse hart aneinander; die Architektur kracht; die architektonischen Spannung- und Druckverhältnisse revoltieren. Aber zum schönsten gehören die zarten, duftigen Klänge. Hier bringt er ebenfalls unerhört Neues, wie beispielsweise die Mittelsätze der VII. Symphonie, mit ihren Guitarren-, Harfen- und Solo-Klängen. Übrigens diese Gitarre in der VII.: die ist nicht für einen einzelnen »Effekt« dazu genommen, sondern der ganze Satz steht auf diesem Klang. Sie gehört von allem Anfang an dazu, ist ein ausführendes Organ dieser Komposition: nicht das Herz, aber vielleicht das

Auge, der Blick, das was ihr das Ansehen gibt. Ein Fall übrigens, der ganz nahe – auf modernere Art natürlich – der Methode der Klassiker steht, wenn sie einzelne Sätze oder Stücke klanglich auf einer bestimmten Instrumentengruppe aufbauen.

Daß und wie sehr Mahler auf solche und ähnliche Art der klassischen Musik viel näher ist, als es den Anschein hat, wird man wohl bald im einzelnen herausfinden. Heute ist es nicht immer leicht, es zu erkennen, und selbstverständlich trifft es nicht immer zu. Im Gegenteil: bis zu einem gewissen Grad muß er sich entfernen, weil er weiter geht. Aber das, worin er weitergeht, sind nicht so sehr die Formen, die Proportionen, der Umfang; die sind nur äußere Folge der inneren Vorgänge; sondern der Inhalt. Das soll nicht heißen, daß der Inhalt größer, bedeutender oder erschütternder ist als bei den andern großen Meistern, denn es gibt nur einen Inhalt, den alle großen Menschen ausdrücken wollen: die Sehnsucht der Menschheit nach ihrer zukünftigen Gestalt, nach einer unsterblichen Seele, nach Auflösung im Weltganzen, die Sehnsucht dieser Seele nach ihrem Gott. Das allein, wenn auch auf verschiedenen Wegen und Umwegen und mit verschiedenen Mitteln, ist der Inhalt der Werke der Großen, und mit ihrer ganzen Kraft, mit ihrem ganzen Willen ersehnen und erwünschen sie das so lange, so intensiv,



bis es sich erfüllen wird. Und diese Sehnsucht geht mit ihrer ganzen Intensität vom Vorgänger auf den Nachfolger über. Der Nachfolger setzt nicht nur den Inhalt, sondern auch die Intensität fort, das Erbe stets in entsprechendem Maße vermehrend. Diese Erbschaft verpflichtet, aber sie wird nur jenen auferlegt, die sie tragen können.

Es scheint mir fast kleinlich, daß ich neben dem Komponisten Mahler nun auch vom Dirigenten reden soll. Nicht nur ist er in dieser Tätigkeit selbst von den dümmsten Gegnern anerkannt worden, sondern man könnte auch meinen, daß die bloß reproduzierende Tätigkeit neben der produzierenden doch nur in zweiter Linie in Betracht komme. Aber es gibt zwei Gründe, die mich dazu veranlassen, es zu erörtern. Erstens ist bei einem großen Menschen nichts Nebensache. Eigentlich ist jede seiner Tätigkeiten irgendwie produktiv. In diesem Sinne hätte ich sogar Mahler zusehen wollen, wie er eine Kravatte bindet, und hätte das interessanter gefunden und lehrreicher, als wie irgendeiner unserer Musikhofräte einen »heiligen Stoff« komponiert. Zweitens aber scheint mir, als ob selbst diese Tätigkeit bisher nicht durchaus von ihrer wesentlichsten Seite erfaßt wurde. Gewiß haben viele seine dämonische Persönlichkeit, sein unerhörtes Stilgefühl, die Präzision seiner Aufführungen, sowie deren Klangs Schönheit und

Deutlichkeit gerühmt. Aber unter anderem hörte ich beispielsweise einen seiner Herrn »Kollegen« sagen, es sei keine besondere Kunst, gute Aufführungen zustande zu bringen, wenn man so viele Proben macht. Gewiß ist das keine Kunst, denn je öfter man eine Sache durchspielt, desto besser geht sie, und davon profitieren auch die schlechtesten Dirigenten. Aber es ist eine Kunst, in der neunten Probe noch das Bedürfnis nach einer zehnten zu haben, weil man noch manches hört, das besser werden kann, weil man in der zehnten Probe noch etwas zu sagen weiß. Das ist ja der Unterschied: ein schlechter Dirigent weiß oft schon mit der dritten Probe nichts mehr anzufangen, hat nichts zu sagen, ist deshalb früher zufrieden, weil er nicht die Fähigkeit hat, noch zu unterscheiden und weil nichts in ihm höhere Ansprüche stellt. Und das ist die Ursache: der Produktive erzeugt in seinem Innern ein genaues Bild von dem, was er wiedergeben wird; hinter dem darf die Aufführung ebensowenig zurückbleiben wie alles, was er aus sich hervorbringt. In wenigem nur unterscheidet sich solches Reproduzieren vom Produzieren; fast ist nur der Weg ein anderer. Erst wenn man sich das klargemacht hat, begreift man, wieviel mit den anspruchslosen Worten gesagt ist, mit denen Mahler selbst sein höchstes Ziel als Dirigent bezeichnete: »Ich rechne es mir als mein größtes Verdienst an,

daß ich die Musiker dazu zwingen, genau das zu spielen, was in den Noten steht.« Das klingt uns fast zu einfach, zu wenig, und ist es in der Tat auch, denn die Wirkungen, die wir kannten, möchten wir viel bedeutenderen Ursachen zuschreiben. Denkt man aber daran, wie präzise das Bild sein muß, das die Noten in dem erzeugen, der produktiv ist, und welche feinste Fähigkeit dazu gehört, zu unterscheiden, ob Wirklichkeit und Vorstellung miteinander übereinstimmen, was nötig ist, um diese feinsten Unterschiede so verständlich auszudrücken, daß der ausführende Musiker, indem er bloß die richtigen Noten bringt, nun auch plötzlich den Geist mitmusiziert, so begreift man, daß mit diesen schlichten Worten alles gesagt ist.

Diese Schlichtheit ist so charakteristisch für Mahler. Nirgends eine Bewegung, die nicht genau den Ursachen angemessen ist. So groß sie sein muß, ist sie; sie wird mit Temperament gebracht, lebendig, heftig, kraftvoll, denn das Temperament ist das Exekutivorgan der Überzeugung, und das will nicht feiern. Aber es gibt keinen Ausbruch, der nicht Ursachen hätte. Nicht jenes falsche Temperament, das denen heute so große Erfolge bringt, die Mahlers frühere Dirigierart nachahmen. Als er so dirigierte, sich mit heftigen Bewegungen an einzelne Instrumentengruppen wendend, ihnen die Kraft und Heftigkeit, die sie zum Aus-

druck bringen sollten, geradezu vorspielend, da stand er an jener Grenze des Mannesalters, die das noch zuläßt. Als er sie überschritten hatte, trat die Wandlung ein, und er leitete das Orchester mit beispielloser Ruhe. Alle Arbeit geschah in den Proben, die heftigen Gesten verschwanden, immer größere Klarheit des Ausdrucksvermögens durch Worte ersetzte sie. Hier war ein junger Mann ins reife Alter übergegangen und bemühte sich nicht, die Gebärden der Jugendlichkeit beizubehalten, weil er nie vortäuschte, sondern immer das tat, was seinem Zustand entsprach. Aber er hätte auch nie, solange er jung war, ruhig dirigiert; das Rubato entsprach der Jugend, das Maßhalten der Reife. Und jenen jüngeren Dirigenten, die heute Mahlersche Ruhe nachahmen, sei es gesagt, daß das nicht in seinem Sinn ist. Denn er hielt es anders. Ihm nacheifern heißt: immer so sein wie das eigene Gefühl es diktiert. Das andere ist nachäffen. Für ihn gab es keine anderen Regeln als diese und keine Vorbilder, die er nachahmte. Vorbildern soll man nachleben. Aber dazu gehört Mut. Den hatte Mahler im höchsten Maß. Nichts konnte ihn abhalten, für das, was er für nötig hielt, das Äußerste zu riskieren. Das hat seine Wiener Operndirektionsführung gezeigt, und die Feinde, die er sich durch sie verdient hat. Die gesamte Schlechtigkeit von Wien brachte er zur Einigkeit, die unverläßlichsten Elemente waren gebun-

den, waren todsichere Kämpfer gegen ihn geworden. Aber er hatte auch den Mut, zu ertragen, zu dulden. Ich kenne eine Affäre, in der er, mit keiner Wimper zuckend, die Angriffe der Presse auf sich nahm, kein Wort erwiderte, obwohl das, dessen man ihn beschuldigte, zwar in seinem Namen, aber gegen seinen Willen und trotzdem er davon abgeraten hatte, geschehen war. Er hätte einen jüngeren Freund ausliefern müssen, und das wollte er nicht. Lächelnd nahm er das hin, wie eine Selbstverständlichkeit und nie hat er später ein Wort davon erwähnt.

Als Direktor der Wiener Hofoper fungierte er nicht bloß als Musiker, forderte er nicht bloß von Musikern und Sängern Annäherung an Vollkommenheit und selbstvergessende Hingabe an den Willen der Meisterwerke, sondern er war auch deren Interpret in der Ausdeutung des dichterischen Inhalts. Wie tief sein Denken in die Absichten der Meister eindrang, mag folgendes Beispiel illustrieren.

In einem Gespräch über Wagners Dichtungen erwähnte ich, daß ich nicht imstande sei, den tieferen Sinn des Lohengrin-Textes herauszufinden. Die bloße Fabel mit ihren romantischen Wundern, Verwünschungen, Hexereien, Zaubertränken und Rückverwandlungen schien nicht einem tieferen menschlichen Gefühl zu entsprechen. Soviel Eindruck auch der Appell an das

Nationalgefühl und die Weihe des Grals hervorrief, so war es schwer, es Elsa zu verargen, daß sie Lohengrins Herkunft zu wissen wünschte; auch wenn Ortrud nicht ihren Argwohn erregt hätte.

»Es ist der Unterschied zwischen Mann und Weib« erklärte er, »Elsa ist das ungläubige Weib. Sie ist unfähig, dem Mann dasselbe Ausmaß von Vertrauen zu schenken, das er bewiesen hatte, als er für sie kämpfte, glaubend, ohne nach Schuld oder Unschuld zu fragen. Die Fähigkeit zu vertrauen ist männlich, das Mißtrauen weiblich.« Gewiß, Mißtrauen entspringt der Angst der Schutzbedürftigen; Vertrauen aber resultiert aus dem Kraftbewußtsein des Schützers, ihres Schützers und des Schützers von Brabant. Diese Deutung enthüllt die tief menschliche Grundlage des vielleicht etwas theatralischen »Nie sollst du mich befragen.«

Mahler, ein leidenschaft-durchglühter Mann, der alle Stürme des Lebens mitgemacht, »von allen Hunden gehetzt« gewesen war, der selbst Götter erhoben und gestürzt hatte, besaß, auf dem Höhepunkt des Lebens die Ruhe, das Maß, den Abstand, den eine gewisse Abgeklärtheit verleiht. Diese befähigte ihn, in den Werken der Großen immer das Tiefste zu sehen, das, worauf ein unveränderlicher Respekt basiert, den wir Jüngeren eben zu verlieren im Begriff waren.

Mahler war kein Freund der Programmusik. Wenn

er – ein Autokrat – nicht liebte, solche Dinge zu diskutieren, so liebte er ebenfalls nicht, daß man ihm »nach dem Munde« redete. Das mußte ein jüngerer Kapellmeister erfahren, der allerdings noch den Fehler machte, Wagner zu attackieren. »Das Wort Wagners, das Sie zitieren, leuchtet mir völlig ein«, schrieb er, »daß unsere Musik das Reinmenschliche (alles, was dazu gehört, also auch das Gedankliche) in irgendeiner Weise reflektiert, ist doch nicht zu leugnen. Es kommt doch, wie in aller Kunst, eben auf die reinen Mittel des Ausdrucks an! Aber was man musiziert, ist doch immer der ganze, fühlende, denkende, atmende, leidende Mensch!« Dagegen, so fuhr er fort, sei nichts einzuwenden, sofern ein Musiker sich da ausdrückte, aber nicht ein Literat, ein Philosoph, ein Maler!

Solche Weisheiten hütete ihn vor Übertreibungen. Apostel sind oft päpstlicher als der Papst, weil ihnen das rechte Maß fehlt. Er wußte, daß weder das eine allein absolut falsch, noch das andere allein absolut richtig ist. Darum ließ seine tiefverwurzelte Erkenntnis der wesentlichen Werte nicht zu, daß einem der Großen der gebührende Respekt versagt werde. Vielleicht war das auch Auswirkung des Standesgefühls, so wie etwa jeder Offizier Respektverletzung gegen einen anderen Offizier unter allen Umständen sofort ahnden wird.

Das ist mir passiert: Es gab in meiner Entwicklung eine Welle, in der ich Wagner, den ich vorher zu den Höchsten gezählt hatte, durchaus ablehnend, ja feindlich gegenüberstand. Es scheint, daß ich sehr heftige und ungeziemende Worte darüber zu Mahler äußerte. Obzwar sichtlich schockiert, entgegnete er doch mit imponierender Ruhe, er kenne solche Zustände, er sei auch durch solche Entwicklungsstadien durchgegangen. Das sei nichts Bleibendes; man komme zu den Wahrhaft-Großen doch immer wieder zurück. Die ständen unverrückbar auf ihrem Platz und es empfehle sich, niemals den Respekt zu verlieren.

Diese Lehre war für mich seither von großer Bedeutung, denn es wurde mir klar, daß nur einer zu achten fähig ist, der selbst Achtung verdient; und daß dieser Satz sogar die Umkehrung zulasse: Wer nicht achten kann, ist selbst nicht achtenswert. Und diese Erkenntnis ist heute besonders wichtig, wo Strebende zuerst einen Größeren klein machen, um selbst größer zu scheinen.

Ich habe den Unterschied zwischen Genie und Talent folgendermaßen zu definieren versucht: Talent ist die Fähigkeit zu erlernen, Genie die Fähigkeit sich zu entwickeln. Das Talent nimmt zu, indem es Fähigkeiten, die es außer ihm schon gab, sich aneignet, sich assimiliert und sie schließlich sogar besitzt. Das Genie



besitzt alle seine zukünftigen Fähigkeiten schon von vornherein. Es entwickelt sie nur, es wickelt sie nur ab, es entrollt, es entfaltet sie bloß. Während das Talent, das ein Begrenztes, nämlich das schon Vorhandene, zu erlernen hat, sehr bald seinen Höhepunkt erreicht. wonach es meist wieder zurücksinkt, erstreckt sich die Entwicklung des Genies, das neue Wege ins Unbegrenzte sucht, über das ganze Leben. Und daher kommt es, daß kein einziger einzelner Moment in dieser Entwicklung dem andern gleicht. Jedes Stadium ist gleichzeitig Vorstadium zu einem nächsten. Es ist ein ewiges Verwandeln, ein ununterbrochenes Neuentstehen aus einem einzigen zugrundeliegenden Keim. Es ist klar, warum dann zwei einander fernstehende Punkte dieser Entwicklung so seltsam sich voneinander unterscheiden, daß man sie zunächst gar nicht als zusammengehörig erkennt. Erst bei näherem Besehen erkennt man in den Möglichkeiten des früheren Zustandes die Gewißheiten des späteren.

Ein wunderbarer Beleg für diesen Satz sind mir die Bildnisse Mahlers.

Da ist eines, das ihn als ungefähr Achtzehnjährigen zeigt. Alles ist noch verschlossen. Ein Jüngling, der noch nicht ahnt, was sich in ihm abspielen wird. Er sieht nicht aus wie jene jungen Künstler, denen es wichtiger ist, wie ein Großer auszuschauen, als ein

Großer zu sein. Er sieht aus wie einer, der wartet auf etwas, das kommen wird, das er aber noch nicht weiß. Ein zweites Bild zeigt den ungefähr Fünfundzwanzigjährigen. Hier ist schon etwas vorgegangen. Merkwürdig, die Stirn ist höher geworden; das Hirn nimmt offenbar mehr Platz ein. Und die Gesichtszüge, — früher bei allem merkwürdigen Ernst fast die eines, der sich noch etwas Kraft anschaffen möchte, ehe er an die Arbeit geht — die Gesichtszüge sind jetzt gespannt. Sie verraten: er weiß schon, was die Welt Gutes und Böses kann, aber sie sind fast hochmütig: er wird es schon kleinkriegen. Aber nun ein Sprung zum Kopf des Fünfzigjährigen. Wie der daraus werden konnte, ist rätselhaft. Fast keine Ähnlichkeit mit den Jugendbildern zeigt er. Die Entwicklung von Innen heraus hat ihm eine Form gegeben, die alle Vorstadien, ich möchte sagen, verschluckt hat. Gewiß sind auch sie in der letzten Form enthalten. Sicher hat jeder, der sehen kann, schon in den Jugendbildern den ganzen Menschen erraten. Aber die Stufenleiter rückwärts schauend, ist es so schwer in ihnen, die an sich gewiß ausdrucksvoll sind, den Ausdruck der reifen wahrzunehmen, wie neben einem sehr hellen Licht, die Strahlen eines geringeren. Man muß lange das Auge von den Gewißeiten des älteren wegwenden, ehe man in den jüngeren wieder die Möglichkeiten sieht. Hier haben die

Gedanken und Gefühle, die diesen Menschen bewegten, eine Form geschaffen. Das ist nicht wie bei den genialen Jünglingen, die am besten aussehen, solange sie jung sind, und sich auch äußerlich sichtlich zum Philister umformen, wenn sie älter werden. Ein Aussehen kann man eben nicht erlernen. Und das Gelernte bleibt nicht, sondern geht zurück. Aber das Angeborene geht von einem Höhepunkt zum nächsten, entwickelt sich zu immer höheren Ausdrucksformen. Macht Sprünge, die dem Zuschauer desto rätselhafter werden, je dringender er sie zu verstehen wünscht.

Mahlers Entwicklung gehört überhaupt zu dem Überwältigendsten. Eigentlich ist schon in der ersten Symphonie alles da, was ihn charakterisieren wird; hier schon klingt seine Lebensmelodie an, die er nur entwickelt, zur höchsten Entfaltung bringt. Die Hingabe an die Natur und die Todesgedanken. Mit dem Schicksal ringt er hier noch, aber in der Sechsten anerkennt er es, und diese Anerkennung ist Resignation. Aber selbst die Resignation wird produktiv, und erhebt sich in der VIII. zur Verherrlichung der höchsten Freuden, zu einer Verherrlichung, die nur der vermag, der bereits weiß, daß diese Freuden nicht mehr für ihn sind, der bereits resigniert hat; der bereits fühlt, daß sie nur ein Gleichnis sind, für höhere und höchste Freuden, eine Verherrlichung des höchsten Glückes,

wie er es in dem Brief an seine Frau, wo er die Schlußzene des Faust interpretiert, auch in Worten ausdrückt: »Alles Vergängliche (was ich euch da an den beiden Abenden vorgeführt habe) – sind lauter Gleichnisse; natürlich in ihrer irdischen Erscheinung unzulänglich – dort aber, befreit von dem Leibe der irdischen Unzulänglichkeit wird es sich ereignen, und wir brauchen dann mehr keine Umschreibung, keinen Vergleich – Gleichnis – dafür – dort ist es eben getan, was ich hier zu beschreiben versuchte, was aber doch nur unbeschreiblich ist, und zwar, was? Ich kann es euch wieder nur im Gleichnis sagen: Das Ewig-Weibliche hat uns hinangezogen – wir sind da – wir ruhen – wir besitzen, was wir auf Erden nur ersehnen, erstreben konnten...«

Das ist ein Weg, dorthin zu gelangen! Nicht bloß mit dem Verstand, sondern mit dem Gefühl, darin selbst schon zu leben. Der lebt schon nicht mehr auf der Erde, der sie so ansieht. Den hat es schon hinangezogen.

Im Musikalischen zeigt seine Entwicklung ein unentwegtes Aufwärts. Gewiß sind schon die ersten Symphonien von großer Formvollendung. Denkt man aber an die Straffheit und Knappheit der Form der Sechsten, wo keine überflüssige Note steht, wo alles auch noch so Weitausgreifende notwendiger Bestandteil und orga-

nisch eingefügt ist, sucht man gar zu erfassen, wie diese beiden Sätze der VIII. Symphonie nichts anderes sind als ein einziger unerhört langer und weiter Gedanke, ein einziger auf einmal empfangener, überblickter und bewältigter Gedanke, dann staunt man über die Kraft eines Hirns, das sich schon in jungen Jahren Unglaubliches zutrauen durfte, hier aber das Unwahrscheinlichste zum Ereignis gemacht hat.

Und im Lied von der Erde kann er dann plötzlich auch die kürzesten und zartesten Formen. Das ist höchst merkwürdig, aber doch einleuchtend: die Unendlichkeit in der VIII. und die Endlichkeit des Irdischen in dieser Symphonie.

Seine Neunte ist höchst merkwürdig. In ihr spricht der Autor kaum mehr als Subjekt. Fast sieht es aus, als ob es für dieses Werk noch einen verborgenen Autor gebe, der Mahler bloß als Sprachrohr benützt hat. Dieses Werk ist nicht mehr im Ich-Ton gehalten. Es bringt sozusagen objektive, fast leidenschaftslose Konstatierungen, von einer Schönheit, die nur dem bemerkbar wird, der auf animalische Wärme verzichten kann und sich in geistiger Kühle wohlfühlt. Was seine Zehnte, zu der, wie auch bei Beethoven, Skizzen vorliegen, sagen sollte, das werden wir so wenig erfahren wie bei Beethoven und Bruckner. Es scheint, die Neunte ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort. Es

sieht aus, als ob uns in der Zehnten etwas gesagt werden könnte, was wir noch nicht wissen sollen, wofür wir noch nicht reif sind. Die eine Neunte geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe. Vielleicht wären die Rätsel dieser Welt gelöst, wenn einer von denen, die sie wissen, die Zehnte schriebe. Und das soll wohl nicht so sein.

Wir sollen noch weiter in einem Dunkel bleiben, das nur gelegentlich durch das Licht des Genies erleuchtet wird. Wir sollen noch weiter kämpfen und ringen, sehen und wünschen. Und es soll uns noch weiter versagt sein, dieses Licht, solange es bei uns weilt, zu sehen. Wir sollen blind bleiben, bis wir Augen erworben haben. Augen, die die Zukunft sehen. Augen, die mehr als das Sinnliche, das nur ein Gleichnis ist, die das Übersinnliche durchdringen. Unsere Seele soll dieses Auge sein. Wir haben eine Aufgabe: uns eine unsterbliche Seele zu erwerben. Sie ist uns verheißen. Wir besitzen sie schon in der Zukunft, wir müssen es dahinbringen, daß diese Zukunft unsere Gegenwart wird. Daß wir nur in dieser Zukunft leben, und nicht in einer Gegenwart, die nur ein Gleichnis, und wie jedes Gleichnis, unzulänglich ist.

Und das ist das Wesentliche am Genie, daß es diese Zukunft ist. Das ist der Grund, warum der Gegenwart das Genie nichts ist. Weil Gegenwart und Genie nichts

miteinander zu tun haben. Das Genie ist unsere Zukunft. So werden wir einst sein, wenn wir uns durchgerungen haben. Das Genie leuchtet voran, und wir bemühen uns nachzukommen. Dort, wo es sich befindet, ist's schon hell; aber wir können diese Helligkeit nicht vertragen. Wir sind geblendet und sehen nur eine Wirklichkeit, die noch keine ist, die nur Gegenwart ist. Aber eine höhere Wirklichkeit ist beständig, und die Gegenwart vergeht. Unvergänglich ist die Zukunft und deshalb besteht die höhere Wirklichkeit, die Wirklichkeit unserer unsterblichen Seele lediglich in der Zukunft.

Das Genie leuchtet voran, und wir bemühen uns nachzukommen! Bemühen wir uns wirklich genug? Hängen wir nicht zu sehr am Tag?

Wir werden nachkommen, denn wir müssen. Ob wir wollen oder nicht. Es zieht uns hinan.

Wir müssen mit.

Das, so scheint mir, hat, wie das Werk jedes Großen, auch Gustav Mahlers Werk uns sagen dürfen. Es ist uns oft gesagt worden und wird uns, ehe wir es ganz erfassen, noch viel öfter gesagt werden müssen. Es wird immer plötzlich ganz still, nachdem einer dieser Großen gesprochen hat. Wir lauschen. Aber bald hat uns das Leben wieder mit seinem Lärm.

Soviel durfte Mahler von dieser Zukunft verraten;

als er mehr sagen wollte, wurde er abberufen. Denn es soll noch nicht ganz still werden; es soll noch Kampf und Lärm weiter sein.

Und wir sollen noch glühen vom Widerschein eines Lichts, das uns blendete, wenn wir es sähen.

Ich kämpfte hier für Mahler und sein Werk. Ich habe polemisiert, ich habe harte und scharfe Worte gegen seine Gegner gesagt. Ich weiß es, wenn er zuhörte, würde er lächelnd abwinken. Denn er ist dort, wo man nicht mehr Vergeltung übt.

Aber wir, wir müssen doch weiter kämpfen, da uns die Zehnte noch nicht gesagt wurde.



ERNST BLOCH

*Melismatische Depeschen aus fernem  
Hauptquartier*

»...GANZ ANDERS WIRD UNS BEI MAHLER ZUMUTE, diesem heftigen, strengen, jüdischen Mann. Noch immer reichen die Ohren nicht aus, um mit diesem Großen zu fühlen und ihn zu verstehen. Er gilt immer noch wesentlich nur als der bedeutende Dirigent, und mancher elende Zeitungsschreiber wagt durchaus ohne Schamröte zu fragen, ob Mahler überhaupt dazu berufen war, zu komponieren, als ob es sich hier um die fünf oder sechs schwankenden Leistungen eines Harmonieschülers handelte. Fast keines der symphonischen Werke wird aufgeführt; und wenn es geschieht, dann bleibt das Ergebnis zumeist ein verlegenes Schweigen oder aber jenes bodenlos gemeine Geschwätz vom Mahlerschen Jüdeln oder Scheintitanentum, mit dem sich die sonst alles genießenden Strohwische vor der ihnen freilich artfremden Reinheit des Ernstfalls zurechtfinden. Gewiß, er ist nicht mühelos, auch wollen

wir nicht sagen, daß der gesucht simple und deutsch-tümelnd sentimentale Kram vieler Mahlerscher Lieder, vor allem die aus des Knaben Wunderhorn, erfreulich oder leicht erträglich wäre. Aber das ist eine Sache, eine kleine Sache für sich und ganz ohne Zusammenhang mit dem übrigen Mahler, mit der ausschlaggebenden Mehrzahl der Mahlerschen Art: es erscheinen die Kindertotenlieder, der letzte Gesang aus dem Lied von der Erde, die zweite, dritte, siebente Symphonie und die allerernsteste Einleitungsmusik zum Schlußteil des Faust in der achten, die keiner vergißt, den sie zu der hochgelegenen und terrassenförmig gebauten Berglandschaft der Anachoreten mit hinaufgeführt hat. Wie oft sich auch die Achse am Wagen, die bloße Talentgabe, bei dieser ungeheuren Belastung biegen mag: niemand ist bisher in der Gewalt seelenvollster, rauschendster, visionärster Musik dem Himmel nähergetragen worden als dieser sehnsuchtsvolle, heilige, hymnenhafte Mann. Das Herz bricht auf vor dem Ewig, ewig, vor dem Urlicht tief innen; wie ein ferner Bote kam dieser Künstler in seine leere, matte, skeptische Zeit, erhaben in der Gesinnung, unerhört in der Kraft und männlichen Glut seines Pathos, und wahrhaft nahe daran, das letzte Geheimnis der Musik über Welt und Gräbern zu spenden...«

OTTO KLEMPERER

*Erinnerungen*

MEINE ERSTE ERINNERUNG AN GUSTAV MAHLER liegt sehr weit zurück und spielt in Hamburg etwa im Jahre 1894. Mahler war damals Kapellmeister am Stadttheater. Der Weg von meiner Schule nach Hause kreuzte die Grindelallee, die zum Westen Hamburgs führte. Mahler wohnte privat in derselben Gegend. Als ich eines Tages von der Schule nach Hause ging, sah ich einen seltsamen Mann neben mir. Er hielt seinen Hut in der Hand und schien nicht ordentlich gehen zu können. Er zuckte beim Gehen, blieb plötzlich stehen und schien einen Klumpfuß zu haben. Ich betrachtete ihn mit außerordentlicher Neugierde und wußte in mir: Das ist der Kapellmeister Mahler vom Stadttheater. Woher ich das wußte, ist mir allerdings nicht klar, – vielleicht von meinen Eltern. Sie gingen gelegentlich ins Stadttheater und brachten die Programme mit. Da stand dann der Name Mahlers an erster Stelle.

Es vergingen viele Jahre, bis ich Mahler wiedersehen sollte. Der Dirigent Oskar Fried führte 1906 in Berlin Mahlers Zweite Sinfonie auf. Der Erfolg dieses Werkes war beispiellos, – desselben Werkes, das etwa zehn Jahre zuvor von der Berliner Presse heftig abgelehnt worden war. »Geniesimulantentum« – das war so der Tenor gewesen. Oskar Fried war der Dirigent des Sternschen Gesangsvereins, und ich war sein Klavierbegleiter (sogar gelegentlich sein Vertreter). Er hatte sich als vollständig Unbekannter mit einer Aufführung der »Heiligen Elisabeth« von Liszt eine große Stellung geschaffen. Das zweite Werk, das er aufführte, war die Zweite Mahler-Sinfonie. Ich hatte die Ehre, das Fernorchester darin zu dirigieren. Diese Stelle ist sehr schwierig, sie verlangt größte Aufmerksamkeit auf den ständigen Taktwechsel. Mahler war bei der Generalprobe zugegen. Ich lief zu ihm und fragte ihn, ob das Fernorchester richtig gewesen sei. Er antwortete: »Nein, es war schrecklich. Viel zu laut!« Ich erlaubte mir zu sagen, da stände doch »Sehr schmetternd«. »Ja«, antwortete er, »aber in allergrößter Entfernung«. Ich ließ mir das gesagt sein und veranlaßte die Musiker, in der Aufführung ganz leise zu spielen (da wir viel zu nahe standen). Wie gesagt, der Erfolg war beispiellos. Mahler mußte sich unzählige Male verneigen und kam endlich ins Künstlerzimmer herunter. Als er mich dort sah,

gab er mir sofort die Hand und sagte: »Sehr gut.« Ich war überglücklich.

Von diesem Tage an hatte ich nur einen Wunsch: zu Mahler zu kommen, der Direktor der Hofoper in Wien war. Ich fragte Fried um Rat, wie ich wohl sein Interesse erregen könnte. Er sagte: »Es gibt nur ein Ding in der Welt, das Mahler interessiert, das sind seine Kompositionen.« Darauf setzte ich mich hin und machte einen zweihändigen Klavierauszug der Zweiten Sinfonie. (Dieser Auszug ist nie veröffentlicht worden.)

Einige Monate nach der erwähnten Aufführung der Zweiten Sinfonie dirigierte Mahler selber in Vertretung Arthur Nikischs seine Dritte. Auch hier bekam ich eine kleine Aufgabe: die kleine Trommel hinter der Szene. Eine größere Aufgabe aber erhielt ich dadurch, daß ich Mahler nach einer Probe von der Köpenicker nach der Augsburger Straße begleiten durfte. Er war dort von Richard Strauss zum Essen eingeladen. Wir mußten mit der Hochbahn fahren, die ganz neu war, aber bei Mahler kein großes Interesse fand. Plötzlich sagte er zu mir: »Sie komponieren, nicht wahr?« Ich betrachtete meine Schulaufgaben nicht als Kompositionen und wehrte ab. »Nein, nein«, sagte er lachend, »Sie komponieren, das sehe ich Ihnen an!« Die Dritte war in Berlin wieder ein ungeheurerer Erfolg, namentlich der erste Satz.

In diesem Winter machte ich eine kleine Konzert-tournee mit dem Cellisten Jacques van Lier. Ich begleitete ihn am Klavier und spielte auch Solo. Diese Tournee führte mich dreimal nach Wien. Oskar Fried sagte mir, ich sollte unbedingt Mahler aufsuchen, er würde sich sicher freuen. Ich ging also zu ihm. Er forderte mich sogleich auf, am Abend in die von ihm dirigierte »Walküre« zu gehen. Leider hatte ich selber Konzert, konnte aber doch noch den zweiten und dritten Akt der »Walküre« hören. Es war unbeschreiblich. Mahler, der selbst Regie führte, beherrschte alles. Nie hatte ich den Schluß des zweiten Aktes so klar auf der Bühne gesehen. Die Triller der Holzbläser, die den dritten Akt einleiten, waren von einer Heftigkeit, an die ich nie geglaubt hätte. Bei der großen c-moll-Episode »Nach dem Tann lenkt sie das taumelnde Roß« verschwand das Orchester beinahe. Bei dem Schluß des Feuerzaubers schien der Dirigent über sich selbst hinauszuwachsen.

Mein zweiter Aufenthalt führte mich in die Generalprobe von »Iphigenie in Aulis«. Iphigenie wurde gesungen von Maria Gulheil-Schoder, Klytämnestra von Anna Mildenburg, Agamemnon von Demuth, Achill von Schmedes, der Priester von Hesch. Mahler war am Pult. Über die Aufführung kann man wenig sagen. Sie war so vollendet, daß man keine Worte dafür fand. Gulheil-Schoder war von einer Keuschheit, die ergreifend

war. Die Arie der Mildenburg »Wappne Dich mit zürnendem Mute« mit Mahler zusammen klingt mir noch heute in den Ohren.

Mein dritter Besuch in Wien brachte die Entscheidung für mich. Ich ging zu Mahler, bewaffnet mit meinem Klavierauszug der Zweiten Sinfonie. Ich spielte ihm das »Scherzo« daraus auswendig vor. Als ich fertig war, sagte er: »Wozu wollen Sie Dirigent werden? Sie sind doch ein fertiger Pianist.« Ich gestand ihm meinen unerschütterlichen Wunsch, Dirigent zu werden. Ich bat ihn um eine Empfehlung. Er lehnte ab und sagte: »So eine Empfehlung kann gefälscht sein. Aber gehen Sie morgen früh zu Rainer-Simons, dem Direktor der Volksoper, und sagen Sie ihm, ich schicke Sie.« Ich tat es ohne jeden Erfolg. Ich ging zurück zu Mahler und sagte ihm: »Es geht nicht ohne Empfehlung.« Er zog eine Visitenkarte von sich aus der Tasche und schrieb darauf eine Empfehlung, die ich noch heute besitze, und die mir alle Türen öffnete. Sie lautet:

»Gustav Mahler empfiehlt Herrn Klemperer als einen hervorragend guten und trotz seiner Jugend schon sehr routinierten Musiker, der zur Dirigentenlaufbahn prädestiniert ist. — Er verbürgt sich für den guten Ausfall eines Versuches mit ihm als Kapellmeister und ist gerne bereit, persönlich nähere Auskunft über ihn zu ertheilen.« Er war wirklich mein »Creator Spiritus.«

Ich schickte diese Empfehlung als Photostat an alle größeren Theater Deutschlands; doch die meisten antworteten überhaupt nicht, einige wenige schrieben, daß nur eine Volontärstellung in Frage käme, die ich aus naheliegenden Gründen nicht annehmen konnte. Nur in Wien bei Mahler hätte ich dies unter allen Umständen ermöglicht, doch die Hofoper nahm keine Volontäre. Mit Hilfe der Empfehlung Mahlers kam es schließlich doch zu meinem ersten Engagement, und ich wurde von 1907 bis 1910 bei Angelo Neumann in Prag als Chordirektor und Kapellmeister engagiert.

Im Frühjahr 1908 kam Mahler nach Prag. Er dirigierte ein Konzert an der tschechischen Ausstellung, war sonnenverbrannt und sah ausgezeichnet aus. In dem Konzert dirigierte er nur populäre Werke: Smetana »Verkaufte Braut«—Ouvertüre, Wagner »Tristan«—und »Meistersinger«—Vorspiele, Beethoven Siebente Sinfonie. Ich konnte nur eine Probe hören und hatte nach dieser Probe nur die eine Empfindung: den Beruf aufgeben, wenn man nicht so dirigieren könnte. Er nahm in der Beethoven-Sinfonie den zweiten Teil des Allegretto ein wenig bewegter als den Hauptteil. Es wirkte wie ein neues Stück. Nie habe ich die Steigerung im Tristan-Vorspiel (die er natürlich ohne Tempobeschleunigung ausführte) so erschütternd gehört, ebenso den Marsch in den Meistersingern.



## ERINNERUNGEN

Im nächsten Jahr 1909 kam er wieder nach Prag, um die Uraufführung seiner Siebenten Sinfonie selbst zu dirigieren. Er machte ungefähr vierundzwanzig Proben. Seine Arbeitsweise war erstaunlich. Jeden Tag nach der Probe nahm er das ganze Orchestermaterial mit nach Hause, verbesserte, feilte, retuschierte. Wir anwesenden jüngeren Musiker, Bruno Walter, Bodanzky, von Keußler und ich, wollten ihm gerne helfen. Er duldete es nicht und machte alles allein.

Am Abend waren wir gewöhnlich mit ihm in seinem Hotel. Da war er entspannt und sehr lustig. Er sprach ungezwungen und ziemlich laut über seinen Nachfolger in Wien und sagte, daß dieser Wagner noch ferner stünde als ihm. Weingartner, den er meinte, hatte nämlich ungeheure Striche in der »Walküre« gemacht, die von den Besuchern der Vierten Galerie in der Hofoper durch Zischen und Lärmen quittiert wurden.

Sehr lange sprach Mahler über Hugo Wolf, den er gar nicht mochte. Ich als junger Dachs hatte die Keckheit, ihm zu widersprechen, das Mörike-Gebet »Herr, schicke was Du willst« wäre doch sehr schön. Er warf mir einen bösen Blick zu. Ich wußte nichts anderes zu sagen als »Halten zu Gnaden, das war nur so meine Meinung.«

Die Siebente Sinfonie war kein Erfolg. Namentlich der Berliner Kritiker Leopold Schmidt sprach durchaus

gegen das Werk, das auch heute noch namentlich im ersten und letzten Teil sehr problematisch ist, aber die drei Mittelsätze wirken hinreißend in ihrer Einfachheit.

Im Winter 1909 kam es zu einem Streit zwischen dem Direktor Angelo Neumann und mir, der damit endete, daß ich mit Abschluß der Spielzeit Prag verließ. (Ich war eigentlich für fünf Jahre engagiert.) In meiner Not kablete ich an Mahler, der in New York war, und bat ihn um ein empfehlendes Wort für Hamburg, wo eine Vakanz war. Ich hörte später, daß er ein kurzes Kabel an den Direktor von Hamburg geschickt hatte: »Klemperer zugreifen.« Man hat zugegriffen, und ich wurde in Hamburg engagiert.

Nun kam der schöne Sommer 1910, in dem Mahler seine Achte Sinfonie in München mit den Münchner Sinfonikern probierte. Ich gestehe, daß ich zum ersten Mal die Mahlersche Musik soweit begriff, daß ich mir sagte: »Hier steht ein großer Komponist vor Dir.« Ich hörte leider nur die Proben mit Orchester, Solisten und Kinderchor. Auch bei der Uraufführung im September war ich nicht zugegen, weil ich am Hamburger Stadttheater zu dirigieren hatte. Als wir am Abend wieder wie in Prag mit Mahler im Hotel zusammen waren, erzählte er von Amerika. Sein größter Eindruck wäre gewesen, daß er dort Gelegenheit gehabt hätte, die

»Pastorale« von Beethoven zum erstenmal zu dirigieren. Man sollte es nicht glauben, aber er konnte erst als Fünfzigjähriger die »Pastorale« in Amerika zum erstenmal dirigieren! Europa gab ihm dazu nicht die Gelegenheit.

Später erkrankte er in New York an einer Angina, die sich zu Sepsis entwickelte. Professor Chantemesse in Paris versuchte Serumeinspritzungen, – erfolglos. Man rief Professor Chwostek aus Wien, der ihn beruhigte, wenn auch nicht rettete. Auf der Eisenbahnfahrt von Paris nach Wien fürchtete man schon das Ableben, so schwach war der Puls. In den letzten Tagen soll er wenig gesprochen haben. Er machte sich Vorwürfe, daß er Menschen oft zu hart behandelt hätte. Er machte sich Sorgen um Arnold Schönberg. »Wer wird für ihn sorgen, wenn ich nicht mehr bin?« fragte er immer wieder. Am 18. Mai 1911 starb er in Wien.

War er nun tot? War dieser Störenfried des europäischen Konzertlebens nun endlich tot? Ich glaube nicht, denn der Samen, den er gestreut hat, ist tausendfältig aufgegangen. In seinem Werk und in seinem großen Beispiel lebt er weiter.

Die Größten seiner Zeit wußten genau, mit wem sie es zu tun hatten. Arnold Schönberg nennt ihn in der Widmung zu seiner Harmonielehre »einen Heiligen«. Richard Strauss sagte nach der Uraufführung von

Mahlers Vierter in Berlin, er könnte solch ein »Adagio« nicht schreiben. Hans Pfitzners Wort »In ihm ist Liebe« sagt alles.

Mahler war trotz aller Geistigkeit ein durchaus realistischer und fröhlicher Mensch, energisch, tatkräftig, gütig und hilfsbereit. Er wußte sehr wohl, was er von der »Welt« zu halten habe. Er sagte immer: »Meine Zeit kommt nach meinem Tode«, und er hatte recht.

Wird seine Musik bleiben? Man kann darauf keine Antwort geben. Ich glaube, daß seine Zweite und seine Achte Sinfonie sowie alle seine Lieder bleiben werden. Bleiben wird vor allem seine Persönlichkeit, seine reine Gesinnung, seine Unbestechlichkeit, seine anspruchsvolle Forderung an seine Mitarbeiter.

Requiescat in pace.

ERWIN RATZ  
*Von Leben und Werk*

GUSTAV MAHLER wurde am 7. Juli 1860 in Kalischt, einem kleinen Dorf an der böhmisch-mährischen Grenze, geboren. Der Vater Bernhard Mahler (1827 bis 1889) stammte aus ärmlichen Verhältnissen, war jedoch strebsam und eifrig bedacht, seine Bildung zu erweitern; so arbeitete er sich als kleiner Kaufmann allmählich zu bescheidenem Wohlstand empor. Sein ziemlich hartes Naturell stand im Gegensatz zu der zarten und kränklichen Mutter Marie Mahler, geb. Hermann (1837–1889), an der Mahler zeit seines Lebens in inniger Liebe hing. Er war als zweites von zwölf Kindern geboren worden, von denen die meisten schon früh verstarben. Kurze Zeit nach seiner Geburt übersiedelte die Familie in das nahe gelegene Städtchen Iglau.

Schon früh zeigte sich die Musikalität des Kindes. Als der Knabe fünfzehn Jahre alt war, brachte ihn sein

Vater nach Wien, wo er am Konservatorium bei Julius Epstein Klavier, bei Robert Fuchs Harmonielehre und bei Franz Krenn Komposition studierte. Nebenbei absolvierte er die Mittelschule; nach Ablegung der Reifeprüfung in Iglau besuchte er Vorlesungen über Philosophie und Musikgeschichte an der Wiener Universität. In dieser Zeit trat er auch in freundschaftliche Beziehungen zu Anton Bruckner, der ihn mit der Anfertigung eines Klavierauszuges seiner III. Symphonie beauftragte. Zu seinen Freunden, die mit ihm am Konservatorium studierten, zählten unter anderen der gleichaltrige Hugo Wolf, Hans Rott und die Brüder Krzyzanowski. Weitere Jugendfreunde waren Josef Steiner, Dr. Emil Freund und insbesondere Dr. Friedrich Löhr, dessen Anmerkungen zu Mahlers Briefen an ihn ein lebendiges Bild Mahlers aus diesen Jugendjahren vermitteln, sowie Guido Adler und der Dichter Siegfried Lipiner.

Von den Kompositionen Mahlers aus dieser Zeit ist uns – abgesehen von wenigen Bruchstücken – nichts erhalten. Wir wissen von Liedern, einer Violinsonate, einem Klavierquartett und einem Klavierquintett, einer Nordischen Symphonie. Auch eine Reihe von Opernplänen haben Mahler damals beschäftigt (Herzog Ernst von Schwaben, Die Argonauten, Rübezahl). Die ersten erhaltenen Kompositionen sind einige Lieder

und die spätere Fassung eines ursprünglich dreiteiligen Märchenspieles »Das klagende Lied«, dessen ersten Teil Mahler 1888 ausschied.

Als Mahler seine Studien abgeschlossen und das Konservatorium mit einem Diplom verlassen hatte, stand er vor der schweren Frage, auf welche Weise er seinen Lebensunterhalt bestreiten sollte. Nachdem seine Hoffnungen auf einen Kompositionspreis, für den er sein »Klagendes Lied« eingereicht hatte, fehlgeschlagen waren, entschied er sich für die Kapellmeisterlaufbahn. Nach den ersten entbehrungsreichen Jahren an kleinen Theatern (Bad Hall, Laibach, Olmütz), die sein allen Kompromissen abgeneigtes Wesen auf eine harte Probe stellten (in den Zwischenzeiten fristete er mit Stundengeben sein Leben), kam als erstes größeres Engagement die Berufung an das Operntheater in Kassel (1883–1885). In Kassel erwies sich zum ersten Mal die überragende Bedeutung Mahlers als reproduzierender Künstler, und man begann sich an verschiedenen Orten für ihn zu interessieren. 1885 ging Mahler für eine Saison nach Prag und anschließend nach Leipzig. In Leipzig lernte er den Enkel von Carl Maria Weber kennen, der ihn veranlaßte, nach vorhandenen Skizzen Webers die unvollendete Oper »Die drei Pintos« zu ergänzen. Als die Verhältnisse an der Leipziger Oper immer unerträglicher wurden, gab er im Jahre 1888

seine Stellung auf. Seine Situation war kritisch, um so mehr als seine Gesundheit sehr angegriffen war. Doch nicht lange mußte er auf ein neues Angebot warten. Sein Ruf als hervorragender Opernleiter war auch nach Budapest gedrungen, und man bot ihm die Direktion der vor kurzem gegründeten königlichen Oper an. Mit der ihm eigenen Intensität führte Mahler die Budapester Oper bald zu großen Erfolgen. Brahms war von einer Aufführung des »Don Giovanni« so tief beeindruckt, daß er sagte: wenn man den »Don Giovanni« richtig hören wolle, so müsse man nach Budapest fahren. Doch auch hier war seines Bleibens nicht lange. Als politische Gründe einen Wechsel in der Intendanz mit sich brachten, setzte Mahler die vorzeitige Auflösung seines Vertrages durch und ging 1891 – nunmehr wieder als erster Kapellmeister – nach Hamburg, wo er unter der Direktion Pollinis bis 1896 blieb. In Hamburg hatte er ein ausgezeichnetes Orchester und erstklassige Sänger zur Verfügung, von denen er später einzelne an die Wiener Hofoper berief. Auch Bruno Walter, mit dem ihn bald eine herzliche Freundschaft verbinden sollte, kam in diesen Jahren an die Hamburger Oper. Als Bülow, der dem jüngeren Kollegen große Bewunderung zollte, erkrankte, betraute er Mahler auch mit der Leitung seiner Sinfoniekonzerte. Kurz bevor Mahler Hamburg verließ, trat er zum katholi-



schen Glauben über. Nach dem Tode seiner Eltern im Jahre 1889 sorgte er in aufopfernder Weise für seine jüngeren Geschwister. Seine Schwester Justine, die später den Konzertmeister der Wiener Hofoper, Arnold Rosé, heiratete, führte ihm durch viele Jahre den Haushalt.

Im Jahre 1897 wurde Mahler zunächst zum stellvertretenden Direktor und wenige Monate später – nach dem Ausscheiden Wilhelms Jahns – zum Direktor der Wiener Hofoper ernannt. Nun hatte er das Ziel erreicht, das er als Interpret der großen Meisterwerke seit langem ersehnt hatte. In rastloser Arbeit, die allerdings auch seine Mitarbeiter aufs äußerste anspannte, schuf er Aufführungen von einer Vollendung, wie sie seither nicht wieder erreicht wurden. Er hatte die Oper aus einer Stätte vornehmer Unterhaltung zu einem Schauplatz höchster künstlerischer Offenbarungen gemacht. Seine Interpretationen der Werke Glucks, Mozarts, Beethovens und Wagners, vor allem des Tristan, haben in allen Menschen, die sie erlebt haben, unauslöschliche Eindrücke hinterlassen. Als Bühnenbildner, der seine Intentionen in genialer Weise zu realisieren verstand, gewann er Alfred Roller. Ein Ensemble von erlesenen Sängern (unter anderen Bertha Förster-Lauterer, Marie Gutheil-Schoder, Anna von Mildenburg, Leopold Demuth, Richard Mayr, Theodor Reichmann, Erik Schmedes, Leo Slezak, Friedrich Weide-

mann) stand ihm treu ergeben zur Seite. Sein Kampf gegen alle Halbheiten und Kompromisse zog ihm jedoch bald den Haß der Mittelmäßigen zu. Schließlich wurde er der Intrigen müde, und im Jahre 1907 nahm er Abschied von dem Ort seiner größten Triumphe.

Die Sommermonate waren fast die einzige Zeit, die Mahler seinem eigenen Schaffen widmen konnte. Bis zum Tode seiner Eltern im Jahre 1889 verbrachte er seine Ferien zumeist in Iglau, in den folgenden Jahren in Steinbach am Attersee, wo die zweite und dritte Symphonie entstanden. Später erwarb er ein Grundstück in Maiernigg am Wörthersee, das ihm und seiner Gattin Alma, der Tochter des Malers Schindler, sowie seinen beiden Töchtern als Stätte der Erholung diente. Hier schuf er in den Jahren 1901 bis 1906 die Symphonien fünf bis acht.

Das Jahr 1907 war ein schicksalsschweres Jahr. Im Juli starb im Alter von fünf Jahren sein älteres Töchterchen. Gleichzeitig stellte der Arzt ein Herzleiden fest, wodurch Mahler gezwungen wurde, seine Lebensweise von Grund auf zu verändern. Er, der gewohnt war, die Natur in langen Wanderungen zu durchstreifen und die Berge zu besteigen, mußte sich nun äußerste Schonung auferlegen. Dazu kam sein Rücktritt von der Leitung der Wiener Hofoper, wo er im Oktober dieses Jahres zum letzten Mal dirigierte.

Kurz nach seiner Demission bot man Mahler ein glänzendes Engagement an die Metropolitan Opera in New York an. Er sagte zu, denn er hatte den Wunsch, noch kurze Zeit zu dirigieren, bis die materiellen Voraussetzungen es ihm gestatten würden, sich ganz zurückzuziehen und nur mehr seinem Schaffen zu leben. Aber nur wenige Lebensjahre waren ihm noch vergönnt, in denen er große Erfolge als Dirigent des Philharmonischen Orchesters in New York errang. In Toblach, wo er nunmehr die Sommermonate verbrachte, entstanden das »Lied von der Erde«, die neunte Symphonie und die Skizzen zur zehnten Symphonie. Nach der triumphalen Uraufführung der achten Symphonie unter seiner Leitung in München im Herbst 1910 fuhr Mahler noch einmal nach Amerika. Aber schon nach wenigen Monaten verschlechterte sich sein Gesundheitszustand nach einer Angina so sehr, daß man ihn veranlaßte, nach Paris zu fahren, wo man hoffte, ihn durch eine Spezialbehandlung noch retten zu können. Doch alle Bemühungen waren vergebens. So brachte man ihn auf seinen Wunsch nach Wien, wo er am 18. Mai 1911 verschied.

Um der künstlerischen Persönlichkeit Gustav Mahlers gerecht zu werden, müssen wir uns die historische Situation vergegenwärtigen, in die dieser bedeutendste österreichische Symphoniker nach Anton Bruckner hin-

eingestellt war. Er stand an einem entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der Menschheit, der naturgemäß auch in der Musik seine Widerspiegelung fand. Der radikale Wandel der musikalischen Sprache zu Beginn unseres Jahrhunderts, der mit innerer Notwendigkeit zur Preisgabe der Tonalität führen mußte, war die unvermeidliche Konsequenz unseres Eintrittes in das Zeitalter der äußersten moralischen und physischen Gefährdung. Obwohl Mahler in der Wahl seiner Ausdrucksmittel auf die vorwagnerische Zeit zurückgriff und bis zuletzt an der Tonalität festhielt, trug er dennoch zu dieser Entwicklung Entscheidendes bei. Die Transparenz seiner Instrumentation, die auf alles schmückende Beiwerk verzichtet und nur der Deutlichkeit der musikalischen Konstruktion dienen will, die Konzentration der Darstellung, die Härte mancher Linienführungen bildeten die Voraussetzungen für die Entwicklung der »Wiener Schule«. Zu den Anregungen, die sie von Mahler empfingen, haben sich Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern stets in größter Verehrung seiner Persönlichkeit und seines Werkes bekannt. Die Sprache, in der die großen Meister der Vergangenheit ihre Inhalte gestaltet hatten, war nicht mehr imstande, dem Neuen, das gesagt werden mußte, Ausdruck zu verleihen. Sie mußte schärfer werden, sollte sie das Innere des Menschen treffen. Mahler, der glühende Idealist,

war selbst oft von seinen Visionen aufs tiefste betroffen, und er versuchte von Anbeginn dem Bedrohenden das Heilsame entgegenzusetzen. So in seiner zweiten und dann vor allem in der achten Symphonie. Es war Mahlers unvergängliches Verdienst, den alten christlichen Pfingsthymnus »Veni creator spiritus« in eine innere geistige Verbindung zur Schlußszene von Goethes Faust gesetzt zu haben, dieses hehrsten Vermächtnisses Goethes an das deutsche Volk.

Die künstlerische Gestaltung tiefster mystischer Erlebnisse, innige Naturverbundenheit, kompromißlose Wahrhaftigkeit und tiefe Religiosität sind die wesentlichen Merkmale der Persönlichkeit Gustav Mahlers und seines Werkes. Schärfstes kritisches Denken verbindet sich bei Mahler mit einer wunderbaren Naivität im höchsten Sinne, die ihn mit instinktiver Sicherheit den richtigen Ausdruck für die darzustellenden Inhalte finden ließ. Daher auch die außerordentlich weitgespannte Skala der Empfindungen, die für viele Menschen zunächst eine Schwierigkeit darstellt.

Schon in seinen frühesten Werken steht Mahlers Sprache in ihrer unverkennbaren Eigenart da: die volkstümliche Melodik, die Marschrhythmik, die charakteristische Mischung von Dur und Moll, Vorhaltsbildungen und sonstige für Mahler typische harmonische Verbindungen, kirchentonale (zum Beispiel

phrygische) Wendungen und eine Reihe anderer Merkmale. Gerade weil Mahler Neues zu sagen hatte und dieses Neue auch neue Formen bedingte, mußte die musikalische Sprache bei aller Prägnanz so einfach wie möglich bleiben. Auch die hochentwickelte Technik der thematischen und motivischen Arbeit und der Variation, auf welcher der innere Beziehungsreichtum seiner Musik beruht, erforderte eine relative Einfachheit des thematischen Materials, wenn die Grenze der Faßlichkeit nicht überschritten werden sollte. Erst die folgende Generation konnte die neuen Errungenschaften Mahlers auf ein komplizierteres Material übertragen.

Ein charakteristisches Merkmal seiner Musik ist der Einschlag des Volksliedmäßigen. Es war ihm wie kaum einem anderen deutschen Meister unserer Zeit gegeben, sich dem Wesen des Volksliedes so stark zu verbinden, daß er nicht nur Lieder schreiben konnte, die zwar ganz seine persönliche Note tragen, aber dennoch wie ursprüngliche Volkslieder wirken; er war überdies in der Lage, dieses Element in organischer Weise seiner symphonischen Musik einzugliedern.

Auf den tiefen Gleichnischarakter der Marschmotive bei Mahler kann hier nur hingewiesen werden. Die Marschmotive sind nicht nur Ausdruck der Tatkraft, des mutigen Sich-Entgegenstellens gegen feindliche

Gewalten, sie sind auch Ausdruck des Eingeeordnetseins in ein überindividuell Wirkendes, sei es im positiven oder aber auch im negativen Sinne. So hängt gerade dieses Element innig mit dem zusammen, was das Neue und für das 20. Jahrhundert Charakteristische in der Musik Mahlers ist. Man hat diese Vorliebe Mahlers für Marschrhythmen in Verbindung gebracht mit Kindheitserlebnissen. Sein Elternhaus lag in der Nähe eines Exerzierplatzes der alten Monarchie, und da hörte das verträumte Kind oft die schönen Militärmärsche, die wertvolles Musikgut enthielten, das ja auch in der Musik der Klassiker seinen Niederschlag gefunden hat. Aber so sehr solche Jugendeindrücke nachgewirkt haben mögen, so dürfen wir doch in der zufälligen Lage des Elternhauses nicht die Ursache für die Marschmelodien in seiner Musik erblicken; eher könnte man sagen: weil Mahler diese Melodien für die Gestaltung seiner Vorstellungen brauchte, deshalb haben sie schon auf das Kind einen solchen Eindruck gemacht.

Eine tiefe innere Verwandtschaft verbindet Mahler mit Schubert, nicht nur als Symphoniker, sondern auch auf dem Gebiete des Liedes. Innigkeit der Empfindung und Natürlichkeit des musikalischen Ausdrucks vereinigen sich auch bei Mahler mit jener faszinierenden Sicherheit der musikalischen Gestaltung, die wir an den Liedern Schuberts bewundern. Es ist unendlich

zu bedauern, daß die großartigen Orchesterlieder Mahlers, vor allem die Wunderhornlieder (Revelge, Tambourg'sell, Der Schildwache Nachtlid, Wo die schönen Trompeten blasen, Das irdische Leben etc.) sowie die späten Rückert-Lieder fast überhaupt nicht aufgeführt werden. Es wird den Menschen damit wertvollste und tief ergreifende Musik vorenthalten, die ihnen unvergeßliche Erlebnisse bereiten könnte. Die meisten Texte zu seinen Liedern, deren Begleitung mit Ausnahme der frühen Lieder durchwegs dem Orchester anvertraut ist, entnahm Mahler der von Arnim und Brentano herausgegebenen Sammlung »Des Knaben Wunderhorn«. Mahler fühlte sich zu diesen Gedichten deshalb so hingezogen, weil sie mit unnachahmlicher Sicherheit das Wesen der jeweiligen Aussage treffen, und weil sie selbst letzte Dinge und Gewißeheiten in einer Schlichtheit aussagen, wie sie nur wenigen großen Dichtern, etwa Matthias Claudius, gegeben war. Für Mahler waren diese Gedichte der adäquate Ausdruck seiner eigenen Empfindungen und Vorstellungen. Als er das »Wunderhorn« noch nicht kannte, hatte er sich zu den »Liedern eines fahrenden Gesellen« selber die Texte geschrieben, die in erstaunlicher Weise den Ton des Wunderhorns vorwegnehmen. Die »Lieder eines fahrenden Gesellen«, die »Wunderhornlieder« und die »Kindertotenlieder«, die ebenso



wie die fünf letzten Lieder Texte von Rückert vertonen, sind ein klassischer Bestandteil des deutschen Liedgutes geworden, wie Schuberts »Winterreise« und ähnliche Werke, die ebenso persönlich wie allgemein gültig sind.

Wie bei allen großen Meistern, geht auch bei Mahler der Prozeß der Entwicklung vom Vorherrschen des subjektiven Elements zur immer mehr fortschreitenden Objektivierung rasch vor sich. Naturgemäß steht der junge Mensch noch ganz im Banne seiner Erlebnisse; diese zu gestalten, trachtete Mahler in der I. Symphonie, die in den Jahren 1884–1888 entstand; ihr gingen unmittelbar voraus die »Lieder eines fahrenden Gesellen«, in denen er für den Ausdruck eines schmerzlichen Liebeserlebnisses schon jenen für ihn so charakteristischen volkstümlichen Ton fand. Die erste Symphonie verwertet in ihrer Thematik zwei von diesen Gesängen. Das Lied »Ging heut' morgens übers Feld«, das die Stimmung unbeschwerten Wanderns an einem Frühlingsmorgen wiedergibt, wird zum Hauptthema des ersten Satzes, während der Schluß des vierten Liedes (»Auf der Straße stand ein Lindenbaum«) in seiner Wehmut den ausgleichenden Mittelteil des von Schmerz zerrissenen und in seiner Dürsterkeit und bitteren Ironie erschütternden dritten Satzes bildet. Das Finale stellt sich in mutiger Entschlossenheit den

feindlichen Gewalten entgegen und führt zu ihrer Überwindung.

Charakteristisch für die Symphonien zwei bis vier ist ihre starke Verbundenheit mit der Welt des »Wunderhorns«. So finden wir in der II. Symphonie die »Fischpredigt des Antonius von Padua« symphonisch ausgeweitet zum Symbol der scheinbaren Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens. In den beiden abschließenden Sätzen läßt Mahler, dem Vorbilde Beethovens folgend, die Singstimme zum Orchester hinzutreten. Das von einer Altstimme vorgetragene, ergreifend schlichte und tröstliche »Urlicht«, ebenfalls dem Wunderhorn entnommen, geht unmittelbar in die grandiose Vision des Aufmarsches der Toten über. In dem Schlußchor »Auferstehn, ja auferstehn wirst du mein Herz«, einer freien Bearbeitung eines Textes von Klopstock, gewinnt die Gewißheit von der Unvergänglichkeit der menschlichen Seele ergreifenden Ausdruck.

In der III. Symphonie wird das Erlebnis der Natur Ausgangspunkt der schöpferischen Gestaltung. Obwohl Mahler zeitweise den einzelnen Sätzen Überschriften gegeben hat, dürfen wir diese nur in dem Sinne, wie sie Beethoven bei der Pastorale gegeben hat, verstehen. Mahler selbst hat diese Überschriften später wieder zurückgezogen, als er sah, daß sie dem Verständnis seiner Musik mehr schaden als nützen. Alle

Musik Mahlers ist rein als Musik verständlich, ohne jedes Programm.

In enger Beziehung zur dritten steht die IV. Symphonie. Nicht nur, daß verschiedene thematische Elemente beide Symphonien verbinden; das jetzige Finale der IV. Symphonie, der Gesang »Wir genießen die himmlischen Freuden« war ursprünglich als Satz der III. Symphonie geplant und hatte den Titel »Was mir das Kind erzählt«. Die IV. Symphonie, das in sich geschlossenste Werk der ersten Periode, hat in ihrer inneren Ausgeglichenheit und Sicherheit der Diktion geradezu etwas Mozartisches an sich.

Obwohl die V. Symphonie nur zwei Jahre nach Vollendung der vierten entstanden ist, können wir doch in ihr eine bedeutsame Wandlung feststellen. Mahler verzichtet hier, wie auch in den beiden folgenden Symphonien, auf das Hilfsmittel des Wortes zur Verdeutlichung seiner Absichten. Die Gestaltung erfolgt in noch höherem Maße als zuvor allein aus dem Geiste der Musik. Aber so wie es Beethoven in seinen letzten Instrumentalwerken nicht um ein tönendes Spiel ging – denken wir nur an seinen berühmten Ausspruch: »Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie«, womit eine klare Grenze gezogen ist gegenüber allem rein Artistisch-Spielerischen –, so ist auch Mahlers Musik immer von neuem eine solche

Auseinandersetzung mit den Problemen, vor die sich der Mensch gestellt sieht. Gleichzeitig sehen wir eine starke stilistische Wandlung. Nicht nur die Instrumentation, die schon in den früheren Symphonien eine außerordentlich persönliche Prägung aufwies, erfährt eine charakteristische Weiterentwicklung im Dienste der Plastik der einzelnen Gedanken, auch die Harmonik wird im Zusammenhang mit den neuen Inhalten immer differenzierter und von gesteigerter Ausdruckskraft. Ebenso beginnt das kontrapunktische Element, das sich schon in der IV. Symphonie ankündigte, nunmehr in der Struktur der folgenden Symphonien eine entscheidende Rolle zu spielen, bis in der IX. Symphonie ein vollendeter Stil ausgebildet wird, der die Polyphonie in einer Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit handhabt, daß sie uns kaum mehr zum Bewußtsein kommt.

Ein Merkmal des großen Künstlers ist die Fähigkeit, Dinge vorauszuahnen, die erst in kommenden Zeiten ins Bewußtsein der übrigen Menschheit treten. So nimmt die im Jahre 1904 vollendete VI. Symphonie, die auch als die »tragische« bezeichnet wird, bereits die schweren Katastrophen gleichsam vorweg, die seit dem Jahre 1914 über die Menschheit hereingebrochen sind. Die souveräne Beherrschung der Form, die allen Sätzen transparente Klarheit verleiht, wird besonders

eindringlich in dem grandiosen Finale, das trotz seiner ungewöhnlichen Länge (es hat 822 Takte und dauert über eine halbe Stunde) nirgends einen Leerlauf aufweist und in der Proportion der einzelnen Teile wie auch im organischen Aufbau der Form wohl kaum ein Gegenstück kennt.

In der VII. Symphonie kommt ähnlich wie in der dritten die tiefe Naturverbundenheit Mahlers zum Ausdruck, nur auf einer nunmehr viel höheren und kunstvolleren Stufe. Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung, die der Vorbereitung der Themen des folgenden Allegro dient und organisch in den Aufbau dieses impetuosen Sonatensatzes eingegliedert ist. Die deutsche Romantik, wie sie uns etwa in Eichendorff entgegentritt, hat – wenn wir vom Liede absehen und nur die Instrumentalmusik ins Auge fassen – kaum einen so ebenbürtigen Ausdruck gefunden wie gerade in gewissen Symphoniesätzen Gustav Mahlers, insbesondere in den drei Mittelsätzen der VII. Symphonie, die von zarter und zauberhafter Poesie erfüllt sind. Das Rondo-Finale erstrahlt gleichsam ein letztes Mal vor den unheilvollen Ereignissen, die die Menschheit bis zum heutigen Tage nicht mehr zur Ruhe kommen lassen, in hellem C-dur. So ist diese Symphonie vielleicht das positivste Werk Mahlers innerhalb seiner Instrumentalsymphonien.

Die VIII. Symphonie, in der Mahler wieder zum Wort greift, empfand er selbst als den Höhepunkt in seinem Schaffen, und in der Tat wird man sich kaum dem gewaltigen Eindruck dieses Werkes entziehen können, sofern man Gelegenheit hat, eine gute Aufführung zu hören. Die reife Technik des Meisters wird nun in den Dienst höchster Menschheitsideale gestellt. Der erste Satz vertont – wie bereits erwähnt – den Hymnus »Veni creator spiritus«; dem zweiten Satz liegt die Schlußszene aus dem zweiten Teil von Goethes »Faust« zugrunde, dessen letzte, vom Chorus mysticus vorgetragene Verse mit den bedeutungsvollen Worten beginnen: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«.

Die schweren Schicksalsschläge, die Mahler nach Beendigung dieser Symphonie getroffen haben, der Tod seines Kindes, der Rücktritt von der Leitung der Wiener Hofoper und seine eigene Erkrankung, sind nur äußere Zeichen eines Reifens, als dessen Frucht uns jene beiden Werke beschieden sind, die Mahler selbst nicht mehr erklingen hören sollte, in denen er aber die höchste Stufe der Vollendung erreicht hat. Auch stilistisch sind die Werke dieser nur wenige Jahre umfassenden letzten Periode (1907–1911) deutlich von den vorhergehenden unterschieden. Das erste Werk dieser Periode, »Das Lied von der Erde«, gehört heute zu den bekanntesten Werken Mahlers. Auch hier er-

leichtert das Wort den Zugang zu der Musik. Diesmal sind es alte chinesische Gedichte (in der Übertragung Hans Bethges), in denen der Abschied von dieser Erde ergreifenden Ausdruck findet. Die Musik entwickelt sich stellenweise zu einer einzigartigen kammermusikalischen Zartheit.

Neue Ausblicke eröffnen sich uns in der IX. Symphonie. Der Mensch erscheint nicht mehr verstrickt in die Schicksalsgewalten; er steht bereits über den Dingen und sieht sie gleichsam als Außenstehender. Dem entspricht auch die ungewöhnliche Anordnung in der Folge der Sätze. Die beiden umrahmenden langsamen Sätze stehen in scharfem Kontrast zu den zwei bewegten Mittelsätzen. Wir empfinden die Ecksätze wie ein von Trauer und Mitleid erfülltes Abschiednehmen von einer Welt, die dem Taumel des materiellen Lebens hingegeben (im zweiten Satz) und in selbstzerstörerischem Kampf (in der Rondo-Burleske) sich ihrer wahren Ziele nicht bewußt zu werden vermag.

Während der Arbeit an der X. Symphonie ist Gustav Mahler gestorben. Der einzige ausgeführte Satz, ein wunderbares und großangelegtes Adagio, gehört neben dem ersten Satz der Neunten zum Schönsten, das wir auf dem Gebiete der Musik überhaupt besitzen; es läßt uns die tragische Tatsache, daß diese Symphonie unvollendet bleiben mußte, besonders schmerzlich empfinden.

ERWIN RATZ  
*Zum Formproblem*

*Das Finale der VI. Symphonie*

ÄHNLICH WIE BEI BEETHOVEN lassen sich auch bei Gustav Mahler drei Schaffensperioden unterscheiden. Die erste Periode, die bei Beethoven den Werken bis ca. op. 50 entspricht, umfaßt bei Mahler die Lieder eines fahrenden Gesellen, die Wunderhorn-Lieder und die Symphonien I–IV. Zur zweiten Periode, die bei Beethoven von der Waldstein-Sonate (op. 53) und der Eroica (op. 55) bis zur 8. Sinfonie (op. 93) reicht, zählen wir bei Mahler die Kindertotenlieder und die Symphonien V–VIII. Die dritte Periode – bei Beethoven die letzten Sonaten und Quartette sowie die Missa solemnis und die 9. Sinfonie – wird bei Mahler durch das Lied von der Erde und die IX. Symphonie repräsentiert. Als Kennworte können wir den drei Perioden die Bezeichnungen: Wanderschaft – Meisterschaft – Vollendung geben. Häufig sind solche Perioden auch mit markanten Änderungen im Lebensschicksal ver-



bunden. Um Mißverständnisse zu vermeiden, soll jedoch ausdrücklich betont werden, daß wir das äußere Schicksal eines schöpferischen Menschen nicht als das Verursachende der Änderungen der stilistischen Merkmale betrachten, sondern gerade umgekehrt: die Schicksalsschläge, die ein Genie treffen, sind nur die äußeren Anzeichen eines inneren Reifevorgangs. Bei Mahler ist der erste Abschnitt (1884–1900) charakterisiert durch den raschen Aufstieg in seiner Dirigentenlaufbahn, die ihn über die größten Bühnen Österreichs und Deutschlands schließlich nach Wien führt, wo er im Jahre 1897 Direktor der Wiener Hofoper wird. Die Symphonien dieser Zeit weisen viel Gemeinsames auf, vor allem stehen sie in innigem Zusammenhang mit seinem Liedschaffen.

Die mittlere Periode ist charakterisiert durch die glanzvolle Tätigkeit an der Wiener Oper, die er zu unerreichten Höhen führt. In den Sommermonaten der Jahre 1901 bis 1906 entstehen die Symphonien V–VIII; als die reifsten und ausgeglichensten Repräsentanten dieser Periode müssen wir die VI. und VII. Symphonie ansehen. Hier ist tatsächlich der Weg der Symphonie, der von den Wiener Klassikern über Bruckner zu Mahler führt, zu einem neuen Höhepunkt gelangt, auf dem Mahler der Symphonie formal und inhaltlich neue Wege erschließt.

Die dritte Periode setzt mit schwersten Schicksalschlägen ein, die einen weniger starken Menschen vernichtet hätten. Ein innigst geliebtes Kind stirbt, Mahler legt die Leitung der Oper nieder, und der Arzt stellt ein schweres Herzleiden bei ihm fest, wodurch seine Lebensweise grundlegend verändert wird. Gleichzeitig beginnt eine neue Wanderschaft, die Mahler nach Amerika führt. In den wenigen Sommermonaten, die er in Europa (in Toblach) verbringt, entstehen seine letzten Werke, in denen er zur höchsten Vollendung gelangt, vor allem mit der IX. Symphonie, die heute noch kaum in ihrer wahren Größe erkannt wird, während das vorher entstandene Lied von der Erde, zu dem ja schon die wunderbaren Texte den Zugang erleichtern, heute bereits weiten Kreisen bekannt ist.

Da es an der Zeit ist, das Werk Mahlers nicht nur gefühlsmäßig zu bejahen oder abzulehnen, sondern in seiner wahren künstlerischen Größe zu erkennen, sei im folgenden an Hand einer kurzen Analyse eines der grandiosesten Sätze ein wesentlicher Zug Mahlers aufgezeigt, seine meisterhafte Formgestaltung, in der er nur den größten Meistern vergleichbar ist.

Bevor wir uns das Finale der VI. Symphonie im einzelnen vergegenwärtigen, müssen wir uns kurz mit dem Begriff der musikalischen Form auseinandersetzen. Den Begriff »Form« verbinden wir primär mit Gebil-

den der Fläche und des Raumes. Schon seine Anwendung auf sprachliche Gebilde (Gedicht, Drama, Roman) ist eine komplizierte Übertragung einer räumlichen Vorstellung auf ein in der Zeit Ablaufendes. Das gilt in noch höherem Maße für die musikalische Form. Die Probleme, die uns hier begegnen, hängen eben mit diesem zeitlichen Ablauf zusammen, weil zu den äußerlichen Entsprechungen von Teilen noch die Logik des Ablaufs in der Zeit hinzutritt. Vor allem ist es das Element der Entwicklung, der Entfaltung, dem wir bei der Raum-Form nicht begegnen.

Zu den Problemen, die die Meister des 19. Jahrhunderts in erster Linie beschäftigten, gehört das sogenannte Reprisesproblem. Die einfache dreiteilige Form A-B-A ist noch sehr stark rein architektonisch-statisch empfunden. Aber schon bei Bach sehen wir das Bestreben, die Reprise gegenüber der Exposition zu verändern und besonders dort, wo der Mittelteil einer dreiteiligen Form eine Durchführung ist, die Reprise mit Elementen der Durchführung zu bereichern, so daß wir die Reprise als eine Wiederkehr auf einer höheren Ebene empfinden. Dadurch kommt in die musikalische Form ein dynamisches Element hinein, mit dem sich besonders die Meister der Symphonie von Beethoven bis Bruckner in fesselnder Weise auseinandersetzten.

Wir müssen also bedenken, daß der Ablauf des differenzierten musikalischen Kunstwerks insbesondere dort, wo es sich um Sätze in Sonatenform handelt, von zwei Seiten her Beschränkungen erfährt. Wir verlangen einerseits, daß dem Ablauf in der Zeit eine Entwicklung entspreche, und nehmen es nicht mehr ohne weiteres hin, wenn nach der Durchführung die Exposition wörtlich wiederkehrt. (Die Versetzung des Seitensatzes in die Haupttonart allein – obwohl sie schon im Sinne einer Entwicklung empfunden werden kann – genügt uns nicht mehr.) Wir erwarten neben dem formalen Element einer symmetrischen Korrespondenz auch eine psychologische Begründung. Eine der hier möglichen Lösungen haben wir schon angedeutet: die Hereinnahme von Elementen der Durchführung in die Reprise. Ein anderer Weg ist die Verlegung der Auflösung eines musikalischen Spannungszustands (den wir meistens auch als einen dramatischen Konflikt empfinden) aus der Durchführung in die Reprise oder auch die Schaffung neuer Spannungszustände innerhalb der Reprise. Wir können hier nicht alle Möglichkeiten anführen; einige habe ich in meiner Formenlehre aufgezeigt. Auch im Finale der VI. Symphonie haben wir eine besonders großartige Lösung; es kommt in der Durchführung zu einer dramatischen Auseinandersetzung zwischen den Elementen der Ex-

position, die sich zu einer so elementaren Katastrophe zuspitzt, daß ein Neubeginnen, das sogar die vorbereitende Einleitung mit einbezieht, innerlich berechtigt erscheint.

Wir sehen also auf der einen Seite das Bestreben, die Reprise auch psychologisch verständlich zu machen. Andererseits darf aber die Musik auch nicht nur durch den dramatischen Ablauf eines offenen oder verschwiegenen Programms bestimmt werden, sondern wir verlangen, daß die musikalischen Vorgänge ihre Begründung in rein musikalischen Gesetzmäßigkeiten finden. Je dramatischer der Inhalt eines musikalischen Kunstwerks ist, desto schwieriger wird das Problem der Reprise. Wenn wir uns zurechtfinden wollen, so müssen wir uns vorstellen, daß ein dramatisches Geschehen, das in irgendeiner Weise in einem Musikstück zum Ausdruck kommen soll, erst eine Transformation erfahren muß. Wir können von der Musik nie eine Schilderung von Vorgängen erwarten; die vorgestellten Vorgänge müssen vielmehr erst den Umweg über eine durch ihr Erlebnis ausgelöste Stimmung machen, die gleichsam der Boden wird, auf dem die Musik – nunmehr ihren eigenen Gesetzen folgend – emporwächst. Es sind sehr komplizierte Prozesse, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Es genügt, sich den Unterschied zwischen einer Musik, die etwa das Leben

eines Helden im Sinne einer rein illustrativen Programmusik schildern wollte, und dem ersten Satz der Eroica zu vergegenwärtigen. Das musikalische Kunstwerk ist imstande, dem natürlichen Zeitablauf ein Höheres entgegenzusetzen, das in gewissem Sinne die Zeit aufhebt und nun – gleichsam von einer höheren Warte aus – zuerst das Ganze in einem Augenblick überschaut und es dann in die Sprache der Musik übersetzt, die jetzt nicht mehr der Logik des zeitlichen Ablaufs allein, sondern der höheren Logik der Form, des in sich geschlossenen und sinnvollen Organismus, unterliegt; trotzdem – oder eben darum – kann sie zum Symbol von Geschehnissen werden, die sonst bloß in der Zeit abzulaufen scheinen.

Diese Einschaltung war notwendig, weil sonst kaum verstanden werden kann, worin überhaupt das Problem eines Symphoniefinales besteht, und man keine Kriterien hat, die Größe der Gestaltung eben in dem Finale der VI. Symphonie von Gustav Mahler zu beurteilen.

Um einen rascheren Überblick zu gewinnen, sei zunächst die Gliederung im großen skizziert, wobei schon hier erwähnt sei, daß die Sonatenform gewisse Modifikationen erfährt; auch bei Beethoven können wir häufig die Einbeziehung von Elementen der Rondoform in jenen Fällen feststellen, wo er einem Finale die Sona-

# ZUM FORMPROBLEM

## FORMÜBERSICHT

| Studien-<br>ziffer | Takt   |  | Taktzahl   |
|--------------------|--|--|------------|
| 1-115              | I. EINLEITUNG  |  | 115        |
|                    | II. EXPOSITION   |  |            |
| 110                | 114-138  | a) Hauptthema                            | 25         |
| 115                | 159-190  | b) 2. Hauptthemengruppe<br>(Überleitung) | 52         |
| 117                | 191-216  | c) Seitensatz                            | 26         |
| 119                | 217-228  | d) Schlußsatz                            | 12 115 228 |
|                    | III. DURCHFÜHRUNG  |  |            |
|                    | a) Einleitender Teil der Durch-<br>führung (gleichzeitig Ab-<br>schluß von Einleitung und<br>Exposition) |  |            |
| 120                | 229-287  | 1. Material der Einleitung               | 59         |
| 124                | 288-355  | 2. Material des Seitensatzes             | 48 107     |
| 129                | 556-478  | b) Hauptteil der Durchführung            | 145        |
| 140                | 479-519  | c) Rückführung                           | 41 291     |
|                    | IV. REPRISE  |  |            |
| 143                | 520-641  | 1. Einleitung und Seitensatz             | 122        |
|                    | 2. Reprise der Exposition  |  |            |
| 153                | 642-667  | a) Hauptthema                            | 26         |
| 156                | 668-727  | b) 2. Hauptthemengruppe<br>(Überleitung) | 60         |
| 161                | 728-772  | c) Schlußgruppe                          | 45 151 255 |
| 164                | 775-822  | V. CODA                                  | 50<br>822  |

tenform zugrunde legt<sup>1</sup>. (In der vorstehenden Übersicht sind auch die Studienziffern der Partitur am Rande vermerkt, um dem Leser die mühsame Arbeit des Durchzählens der Takte zu erleichtern; im folgenden werden jedoch nur die Taktziffern angeführt.)

Die Einleitung hat u. a. die Aufgabe, das thematische Material der Exposition allmählich zu entwickeln. (Auf die thematischen und motivischen Beziehungen zu den vorangehenden Sätzen kann hier nicht näher eingegangen werden.) Daneben hat sie aber auch die Aufgabe – etwa im Sinne einer Dramenexposition –, den Hintergrund darzustellen, der nicht nur die Aufstellung der drei kontrastierenden Elemente der Exposition (HTh – Ü – SS) und ihre dramatische Auseinandersetzung in der Durchführung entscheidend bestimmt, sondern darüber hinaus bis in die Reprise und Coda wirksam ist.

Schon mit dem ersten Akkord (a<sup>1</sup>)



einem übermäßigen Terzquartakkord über C, wird dem Hörer durch die harmonische Unbestimmtheit sozusagen der Boden unter den Füßen weggezogen. Wir

<sup>1</sup> Näheres hierüber siehe in meiner Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien 1951.

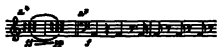


sehen auch im weiteren Verlauf, wie c-moll und a-moll sich zunächst die Waage halten, bis sich schließlich a-moll als Haupttonart durchsetzt. Schon damit ist ein Element der Weite gegeben, die diesen Satz charakterisiert, der beim ersten Hören unfassbar lang scheint und der in Wahrheit von äußerster Konzentration und Knappheit ist.

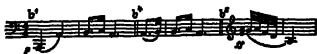
Aus dem Akkord  $a^1$  entfaltet sich die erste thematische Gestalt  $a^3$



die an allen Wendepunkten des Satzes in Erscheinung tritt und bereits den für die meisten Themen des Satzes so charakteristischen Oktavsprung enthält. In Takt 9 erscheint das Teilmotiv  $a^6$ , nunmehr in a-moll in Verbindung mit dem bereits im ersten und dritten Satz vorhandenen »Motto«  $a^4 + a^7$ :



Der nächste Abschnitt (Takt 16–48) – wir können nur die wesentlichsten Momente hervorheben und müssen uns die detaillierte Analyse hier leider versagen – bringt neben Andeutungen des Hauptthemas  $b^1$ ,  $b^4$  und  $b^5$ :



(siehe später:  $h^1$  und  $h^4$ ) vor allem wesentliche Elemente des Seitensatzes ( $k^{1-3}$ ) über tremolierenden Streicherakkorden. Nun folgt – wiederum in c-moll – ein von Holz- und Blechbläsern vorgetragener Choral (Takt 49–64). In Takt 65 ertönt wiederum das »Motto«, diesmal G-dur: g-moll; im Anschluß daran erscheint in Takt 69 ein Kernmotiv des Hauptthemas ( $h^6$ ), dem sofort ein Motiv des Seitensatzes ( $k^3$ ) entgegentritt (Takt 75). Die Verwandtschaft dieser beiden Motive soll später erörtert werden. Im folgenden Abschnitt, der allmählich in das Haupttempo überleitet und den wir wie eine Fortsetzung des Chorals empfinden, treten eine Reihe weiterer wichtiger Motive ( $f^{1-4}$ ) in Erscheinung:



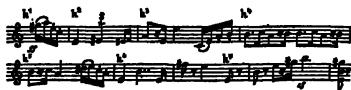
In Takt 96 ertönt abermals das »Motto« ( $a^4$ ), diesmal C-dur: c-moll. Mit einem punktierten Motiv aus dem Hauptthema ( $h^4$ ) und seiner für die Durchführung wichtigen Variante  $g^4$



wird in rascher Steigerung das Allegro energico der Exposition erreicht.

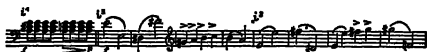
Die Einleitung besitzt, wie wir sehen, eine außerordentlich übersichtliche Gliederung (fast genau siebenmal 16 Takte) und erfüllt die beiden Aufgaben: Entwicklung der Hauptmotive und Festlegung des Hintergrundes für das Kommende in plastischer Weise. (Es sei nur noch bemerkt, daß die Einleitung außerdem noch die Aufgabe hat, die ersten drei Sätze enger an das Finale zu binden, im Sinne einer inneren Zusammenfassung, des in den vorhergehenden Sätzen Gesagten, ähnlich wie es Beethoven in der Introduction des Finales seiner 9. Sinfonie tut.)

Nun beginnt die im Verhältnis zur Einleitung und zur Durchführung äußerst knapp gehaltene eigentliche Exposition im Sinne der Sonatenform. Das Hauptthema (Takt 114–138) ist dreiteilig gebaut (8 + 10 + 8) und faßt nun in straffer Weise die in der Einleitung exponierten Motive zusammen ( $h^1$ – $h^7$ ):



Unter Verwendung von Motiven des Hauptthemas beginnt der zweite Abschnitt der Exposition (Takt 139 bis 190), den wir am einfachsten als Überleitung be-

zeichnen, wiewohl er den doppelten Umfang (52 Takte) erreicht. Wir können ihn ebenso gut auch als zweite Hauptthemengruppe bezeichnen; da er aber zum Seitensatz überleitet, nennen wir ihn kurz Überleitung. Auch er weist eine übersichtliche Gliederung auf (21 + 20 + 11). Zunächst setzt mit Takt 139, in Achtelbewegung aufgelöst, das »Motto« in den Posaunen ein ( $i^1$ ). In Takt 141 bringen nun die Hörner das bedeutungsvolle Motiv  $i^2$ , dem in den Trompeten eine freie Umkehrung ( $i^3$ ) antwortet:



Die Fortsetzung ( $i^{5,6}$ ), eine Variation der zweiten Hälfte des Chorals (Takt 57–64):

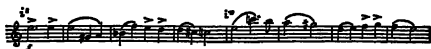


führt zunächst nach C-dur; die letzten drei Takte dieses Teilabschnitts führen mit dem Motiv  $i^7$  wieder zurück nach a-moll:

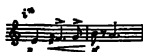


Der Beginn der Wiederholung dieses Abschnitts (Takt 160–179) wird durch das Motiv  $i^1$  deutlich hervorgehoben. Eine freie Variation ( $i^{8,10}$ ) der ersten acht

Takte des Chorals (Takt 49–56) wird von den Trompeten und Bratschen begonnen und dann von Holzbläsern und Streichern fortgesetzt:



Die in Takt 168 abermals mit  $i^1$  einsetzende Entwicklung bringt eine neue Variante des »Oktavsprungmotivs« in den Posaunen mit Teilen von  $i^5$ , sodann mit  $i^3$  in Holzbläsern und Streichern sowie  $h^4$  in den Bässen das wichtige Motiv  $i^{16}$  in den Hörnern und Trompeten,



dem durch seine Verwandtschaft mit  $h^6$  einerseits und  $k^3$  andererseits eine ausgesprochene Überleitungsfunktion zukommt, und schließlich mit  $h^1$  in den Streichern das Motiv  $i^{18}$  in den Blechbläsern:



Unter stürmischen Streicherfiguren tritt in Takt 178 das Motiv  $i^{20}$  auf, in dem der Durchführung eine wichtige Rolle zukommt:



Der dritte Teilabschnitt (Takt 180–190) vollzieht mit dem Motiv  $h^6$  in den Posaunen und einer skalenförmigen Umbildung desselben in der Trompete die Modulation nach D-dur, der Tonart des Seitensatzes.

Auch den Motiven des Seitensatzes sind wir schon in der Einleitung begegnet ( $k^1$ - $k^5$ ):



wobei auf die in diesem Satz zu höchster Vollendung geführte Variationstechnik und insbesondere auf die kunstvolle Anwendung der »entwickelnden Variation« (Schönberg) hingewiesen sei. Die Variation dient nicht nur der Abwechslung und Steigerung, sie dient vor allem auch dem Zusammenhang. Wir haben zwei Möglichkeiten der Variation. Bei der ersten bleibt die Tonhöhe (zumindest der markanten Punkte des Themas) gewahrt, aber der Rhythmus wird verändert; das ist bei den gebräuchlichen Variationen (Figural- wie Charaktervariationen) der Fall. Die zweite Möglichkeit besteht darin, einen Rhythmus (das Motiv im engeren Sinn) beizubehalten, aber die Tonhöhe zu verändern. Dadurch erzielen wir einen sehr innigen Zusammenhang bei weitestem Spielraum im Charakter und Ausdruck einer musikalischen Gestalt. So ist auch hier  $k^3$

rhythmisch gleich,  $h^6$ , wodurch der Zusammenhang – bei schärfstem Kontrast der Stimmung – in hohem Maße gesichert ist.

Mit dem Motiv  $k^6$  (Takt 205 ff.)



kommt es zu einem Aufschwung des ganzen Orchesters von großer Wärme, der zu dem kurzen Schlußsatz (Takt 217–228) führt; dieser enthält aber bereits neben Motiven des Seitensatzes und einer neuen Variante des »Oktavsprungmotivs«  $k^9$



auch Motive der Hauptthemengruppe. Mit dem Motiv  $h^6$  in den Posaunen schließt die Exposition.

Es ist klar, daß angesichts der breit angelegten Einleitung die Knappheit der Exposition nicht nur einen besonderen Sinn haben muß, sondern sich auch in der Gestaltung der Durchführung auswirken wird. Und hier ist wieder einer jener Punkte, wo man die – man möchte fast sagen: nachtwandlerische – Sicherheit in der formalen Konzeption bewundern muß, die Mahler wie kaum einem anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts eigen war.

Die Durchführung gliedert sich in drei Hauptabschnitte. Der erste (Takt 229–335) umfaßt 107 Takte (also fast gleich viel wie die Einleitung bzw. die Exposition) und erfüllt eine dreifache Funktion. Ähnlich wie im F-dur-Streichquartett op. 59, Nr. 1 von Beethoven, beginnt auch hier die Durchführung mit einer Wiederholung des Satzbeginns, wie wenn eine Repetition der Exposition folgen sollte. Daß das nicht geschieht, stellt sich erst im weiteren Ablauf hier wie dort heraus. Die zweite Funktion aber – und das ist das Bemerkenswerte – ist die, daß dieser Abschnitt gleichzeitig Abschluß des bisherigen Teils des Finales ist, also der Einleitung plus Exposition. Eine solche Überlagerung zweier oder mehrerer Funktionen dient der Konzentration der musikalischen Darstellung; auch sie finden wir bereits in den Spätwerken Beethovens. Die Exposition hat in Verbindung mit der Einleitung einen Spannungsgrad geschaffen, der in dem kurzen Schlußsatz (Takt 217–228) keinen wirklichen Abschluß findet. Auch bezieht sich dieser Schlußsatz im Grunde genommen nur auf den Seitensatz, was schon aus der engen Verbindung durch den Quartsextakkord in Takt 217 hervorgeht, so daß nur die Takte 224–229 als eigentlicher Schlußsatz angesehen werden können. Ein solcher Schlußsatz von sechs Takten kann aber einen Satzteil von 224 Takten nicht wirklich abschließen. Demgemäß wird im ersten



Abschnitt der Durchführung der Seitensatz nochmals aufgenommen und in einer groß angelegten Steigerung, deren Höhepunkt der Trugschluß in Takt 336 bildet, weitergeführt. Hier fällt auch der erste Hammerschlag, der somit nicht in erster Linie ein Ausdruckselement ist, sondern, wie bei den Klassikern, der Verdeutlichung der formalen Intentionen dient. Die dritte und wichtigste Funktion dieses Abschnitts ist eben die Einleitung der Durchführung, die ja auch bei Beethoven meist dreiteilig gebaut ist (Einleitung, Hauptteil, Rückführung).

Mit dem Terzquartakkord über D, der hier an Stelle des übermäßigen Terzquartakkordes zu Beginn des Satzes die veränderte Situation andeutet, beginnt der erste Teilabschnitt (Takt 229–287). Die Streichertremoli werden noch von der Celesta unterstützt. In Takt 231 setzt eine durch die Abwärtswendung im zweiten Takt charakterisierte Variante von  $a^3$  ein ( $m^1$ ):



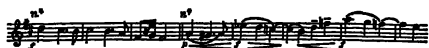
Das »Motto« ( $a^4 + a^7$ ) entfällt. Auch von den folgenden Takten der Einleitung (16–24) ist nur eine Andeutung in Gestalt einer Vergrößerung von  $b^4$  in der Baßtuba vorhanden. Es folgt die abstürzende Zweiunddreißigstelfigur  $b^5$ . In den Hörnern ertönt leise das

Motiv  $k^5$  aus dem Seitensatz, begleitet von Celesta-Akkorden, Streichertremoli und Herdenglocken; in den gedämpften Trompeten und Posaunen folgt eine Variante des Seitensatzmotivs  $k^1$ , in den Flöten die Vergrößerung von  $k^5$ , alles *pianissimo*, dazu fernes Glockengeläut. Abweichend von der Einleitung ertönt in den Bässen das Motiv  $h^4$  aus dem Hauptthema. Alle diese Vorgänge sind wie ein traumhaftes Erinnern an vereinzelte Stadien der Exposition. Nun setzt in *Fis-dur* wiederum  $k^1$  ein und nochmals  $h^4$  in den Bässen. Eine überraschende harmonische Wendung ( $m^6$ )



führt plötzlich mitten in den *D-dur*-Aufschwung des Seitensatzes ( $k^6$ ) und bringt ihn jetzt erst über ausgedehnten Orgelpunkten auf *A* zu voller Entfaltung. Das ist auch der Grund, warum sich hier ein so starkes Schlußgefühl einstellt. Das hat auch Paul Bekker veranlaßt, diesen Teil der Durchführung noch zur Exposition zu rechnen. Aber abgesehen von dem Zitieren der Einleitung und den durchführungsartigen Vorgängen im ersten Abschnitt, zeigt sich am Ende dieses Teils, daß die wiedergewonnene Sicherheit nur »trügerisch« ist, und mit dem ersten Hammerschlag (Takt 336) bricht die volle Wucht des Geschehens im zweiten Teil

der Durchführung herein. Von den im ersten Teil neu auftretenden Motiven sei besonders  $n^4$  hervorgehoben (Takt 302), das in Takt 328 – knapp vor dem Hammer-schlag – eine charakteristische Verzerrung erfährt, so- wie  $n^3$ :



Der nun folgende Hauptteil der Durchführung (Takt 336–478) gibt trotz der klaren Gliederung, die auch er hat, schon wegen seiner Länge die schwersten Probleme auf. Es ist daher nötig, auf die Exposition zurückzublicken und zu versuchen, die drei Elemente (HTh, Ü, SS) in irgendeiner Weise zu charakterisieren. Das Hauptthema ist wohl der Held, der sich den auf ihn eindringenden Gewalten stellt. Die zweite Hauptthemengruppe (Überleitung) spiegelt schon Elemente des Kampfes, aber mehr in der Weise, daß die Kräfte im Helden gestählt werden. Wenn man diese Themen (nennen wir sie kurz »Oktavsprungthemen«) in ihren zahlreichen Abwandlungen immer wieder auf sich wirken läßt, so bieten sie sehr tiefe Aspekte. Sie sind nicht nur Repräsentanten des den Menschen Bedrohenden, sie sind auch gleichzeitig Symbol der im Menschen wachgerufenen Kräfte des Widerstands und der Überwindung. Wir können so zu der Erkenntnis gelan-

gen, daß auch das Bedrohende im Grunde genommen in uns liegt, ja fast von uns gewünscht ist, damit wir daran wachsen können, und daß alles äußere Geschehen nur das sichtbare Sinnbild unserer inneren Entwicklung ist.

Das Seitenthema ist der Ruhepunkt, der immer wieder gesucht wird und der immer wieder verlassen werden muß.

Was so in der Exposition an Elementen hingestellt wurde, wird nun in der Durchführung in immer neuen Gestalten konfrontiert. Wir sehen ein Abwechseln positiver und negativer Situationen. Das alles soll kein Programm sein, nur Versinnbildlichung des musikalischen Geschehens. Kompositionstechnisch können wir davon sprechen, daß nun die einzelnen Themengruppen zur gesonderten Durchführung gelangen, so wie wir auch bei Beethoven in großen Sonatensätzen mehrere Durchführungsgruppen finden, deren jeder ein eigenes Modell zugrunde liegt (eines etwa aus dem Material des Hauptthemas, das andere aus dem Seitensatz, wie etwa in der *Appassionata*). So können wir auch hier sieben Abschnitte unterscheiden:

# ZUM FORMPROBLEM

|              |   |           |                 |
|--------------|---|-----------|-----------------|
| Takt 336–363 | Material der Überleitung                        | (negativ) | 28 Takte        |
| Takt 364–384 | Material der Einleitung und<br>des Seitensatzes | (positiv) | 21 Takte        |
| Takt 385–396 | Material der Überleitung                        | (negativ) | 12 Takte        |
| Takt 397–448 | Material des Hauptthemas                        | (positiv) | 52 Takte        |
| Takt 449–457 | Material der Überleitung                        | (negativ) | 9 Takte         |
| Takt 458–468 | Material des 1. Teiles der<br>Durchführung      | (positiv) | 11 Takte        |
| Takt 469–478 | Material der Einleitung<br>(T. 86–96)           | (negativ) | 10 Takte        |
|              |   |           | <hr/> 143 Takte |

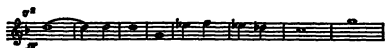
Es ist natürlich gewagt, hier von positiv und negativ zu sprechen. Aber wie soll man einem so außergewöhnlichen Kunstwerk gerecht werden, wenn man nicht wagt, aus der gemessenen Sachlichkeit herauszutreten und Zeugnis für das Werk, das wahrhaft vom Martyrium des Menschen spricht, abzulegen? Auch muß man einsehen, daß die Dinge, die Malerei und Dichtkunst seit tausend Jahren zu größten Kunstwerken inspiriert haben, auch Gegenstand der musikalischen Darstellung sein können. Für uns ist es jedenfalls eine große Vereinfachung, wenn wir gelegentlich komplizierte musikalische Geschehnisse auf elementare Vorgänge zurückführen können.

Nun möge – wiederum nur in den Hauptzügen – das Geschehen im zweiten Teile der Durchführung verfolgt werden. Der erste Teilabschnitt (Takt 336–363) beginnt mit einer Vergrößerung des »Oktavsprung-

motivs«, dem wir schon wiederholt sowohl in der Einleitung wie auch in der zweiten Hauptthemengruppe (Überleitung) begegnet sind. Es erscheint hier in einer neuen Gestalt, die wohl als Sinnbild des Prinzips der Vernichtung angesprochen werden kann ( $o^1$ ):

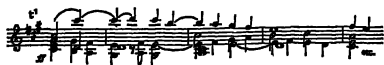


Zu diesem von den Posaunen fortissimo vorgetragenen und durch die immer größer werdenden Intervallsprünge unheimlich wirkenden Motiv bringen die Trompeten  $o^2$ , eine vergrößerte Variante von  $f^1$ :



In den Streichern wechseln punktierte Figuren mit Sechzehntelpassagen. Mit einem von  $o^2$  abgeleiteten Motiv tritt in Takt 352 eine gewisse Beruhigung ein. Im zweiten Teilabschnitt (Takt 364–384) gelangt das Motiv  $f^4$  aus der Einleitung in Verbindung mit  $k^2$  aus dem Seitensatz zur Verarbeitung. Doch schon bricht von neuem das Toben der rohen Gewalt aus (Takt 385 bis 396), mit einem Motiv, das wir schon in der Überleitungsgruppe (Takt 178,  $i^{20}$ ) kennen gelernt haben und zu dem auch noch  $g^4$  (siehe Takt 108 und 224) in den Trompeten erscheint. Es folgt nun eine große

Durchführungsgruppe (Takt 397–448), der das Marschmotiv des Hauptthemas zugrunde liegt. Dieser Abschnitt ist gleichsam der Mittelpunkt des Satzes und erinnert – wenngleich hier der Marsch einen viel düsteren Charakter hat – doch in gewissem Sinne an den ersten Satz der III. Symphonie. Hier tritt auch, dem Wesen der Durchführung entsprechend, das modulatorische Geschehen stark in den Vordergrund, das sich von c-moll über Es-dur und C-dur nach G-dur wendet. In Takt 441 tritt uns wieder das Oktavsprungmotiv entgegen. Im folgenden Abschnitt (Takt 449–457) erscheinen nochmals die Motive  $o^1$  und  $g^4$  in Verbindung mit  $h^1$ ,  $^2$ , dem Kopfmotiv des Hauptthemas, das gleichsam von dem »Oktavsprungmotiv«, zermalmt wird. Es bereitet sich der zweite Höhepunkt der Durchführung vor. Aber noch einmal kommt es in diesem Toben der bedrängenden Mächte zu einem mutigen Sichfinden: in A-dur erscheint das von  $m^1$  abgeleitete Motiv  $t^1$ :



Doch schon in Takt 469 verdüstert sich das Bild; die Zitierung der Motive  $f^3$  und  $f^4$  sowie weiterer in der Einleitung dort folgender Motive (siehe Takt 86–97) wirkt gerade durch die Stille (*pp*, *poco a poco crescendo*)

und das *ritardando* wie in ein unheimlich fahles Licht getaucht.

Mit dem zweiten Hammerschlag (Takt 479), der so wie in Takt 336 durch den Trugschluß d: V–VI herbeigeführt wird, beginnt der dritte Teil der Durchführung, der die Funktion der Rückführung erfüllt. Wiederum tritt, wie dort, das vergrößerte Oktavsprungmotiv ( $o^1$ ) auf. Dieses Anknüpfen an demselben Punkt, wo auch der zweite Teil begonnen hat, ist formal sehr wichtig, denn damit ist gleichsam das im Hauptteil der Durchführung angestrebte Ziel als nicht erreicht charakterisiert; es muß ein neuer Ansatz zur Lösung des (rein musikalisch zu verstehenden) Konflikts gesucht werden, und dieser Weg ist ein Ganz-von-vorne-Anfangen: also nicht nur Reprise der Exposition, sondern auch der Einleitung, allerdings mit wesentlichen, durch die Durchführung bedingten Modifikationen.

Die Rückführung (Takt 479–519) gliedert sich in drei Teilabschnitte. Der erste Abschnitt (Takt 479 bis 496) bringt, wie bereits erwähnt, das vergrößerte Oktavsprungmotiv  $o^1$  in den Posaunen und  $o^2$  in den Trompeten. Mit Beginn des zweiten Abschnitts (Takt 497–503) ist c-moll, die Tonart, in der die Reprise einsetzt, erreicht. Über einem Orgelpunkt auf G erfährt das Oktavsprungmotiv immer neue Verwandlungen.



Der letzte Abschnitt (Takt 504–519) bringt eine weitere Variante dieses Motivs, nunmehr in d-moll.

Damit ist eine eigenartige harmonische Spannung erzeugt, gleichzeitig aber die harmonische Funktion des den Satz und nun auch die Reprise der Einleitung eröffnenden übermäßigen Terzquartakkords ( $a^1$ ) als Wechseldominante in c-moll klargestellt. Während in der Einleitung sich dieser Akkord nach a-moll auflöst, erscheint diesmal das Motto ( $a^4 + a^7$ ) in C-dur: c-moll und dementsprechend auch der folgende Abschnitt ( $b^1$  etc.). Schon diese tonalen Veränderungen sind von Bedeutung. Wir werden auch im weiteren Verlauf unser Hauptaugenmerk auf jene Erscheinungen zu richten haben, in denen die Reprise von der Exposition abweicht, um den Sinn der Reprise und ihr Verhältnis zu Exposition und Durchführung erfassen zu können. In ähnlicher Weise wie in der Einleitung kommt es auch jetzt zur Einführung von Motiven des Seitensatzes (Takt 555 ff.), aber nun kommt die erste einschneidende Veränderung: die Reprise des Seitensatzes wird in die Einleitung vorverlegt. Es ist nicht unsere Aufgabe zu deuten, was der Komponist damit zum Ausdruck bringen will; wir müssen es nur dort tun, wo es zur Verdeutlichung der formalen Anlage notwendig ist. Hier ist die Umstellung der Reihenfolge von Seitensatz und Hauptthema ohne weiteres verständlich. Erstens

finden wir schon bei den Klassikern gelegentlich solche Umstellungen, die einem Symmetriebedürfnis entspringen und zu der Form a-b-c-b-a führen. Andererseits ist das Material des Seitensatzes in der Durchführung kaum berührt worden, so daß seine Wiederaufnahme bereits in der Reprise der Einleitung verständlich wird.

Wir haben den Seitensatz ganz allgemein als Ruhepunkt im dramatischen Geschehen des Finales bezeichnet, und so tritt er hier zum letzten Male auf, gleichsam ein letztes Atemholen vor der endgültigen Auseinandersetzung zwischen den beiden Hauptthemengruppen. Aber noch ein weiterer wichtiger formaler Grund läßt sich finden. In der Reprise der Einleitung entfallen der c-moll-Choral und die anschließende Gruppe (f), die dort die Funktion eines Hintergrundes für die Exposition erfüllen. Wieder bewundern wir die unerhörte formale Sicherheit Mahlers, die ihn die einmalige Funktion des Chorals klar erkennen läßt und damit zugleich die Notwendigkeit, ihn in der Reprise durch ein anderes Element zu ersetzen: das ist eben der Seitensatz. Auch die Tonart, in der er hier erscheint, ist im Hinblick auf die Vorbereitung des Eintritts der Haupttonart gewählt: B-dur, die Tonart der neapolitanischen Sext, ist die stärkste Vorbereitung der Dominante im Rahmen der Kadenzfunktion, die zum Wesen

der Einleitung gehört. Im Gegensatz zur Einleitung zu Beginn des Satzes wird hier die Haupttonart a-moll bis zum Eintritt des Hauptthemas nicht berührt. Dieses Ausparen der Haupttonart ist ein wichtiges ökonomisches Prinzip und zeigt ebenfalls die Meisterschaft, mit der Mahler über alle formalen Hilfsmittel verfügt.

Im Verlaufe des Seitensatzes kommt es zu einer choralartigen Apotheose (Takt 606) des Seitensatzmotivs  $k^3$ , die zu der Schlußgruppe des Seitensatzes über einem ausgedehnten Orgelpunkt auf E (der Dominante der Haupttonart) führt; sie ist zur Vorbereitung des Hauptthemas besonders geeignet, da sie das Motiv  $h^4$  (Takt 634 ff.) enthält. Besonders der Orgelpunkt, über dem in grandioser Steigerung der Wiedereintritt des Hauptthemas vorbereitet wird, läßt die Einleitungsfunktion dieses Abschnitts (Takt 612–641) deutlich werden.

Das Hauptthema (Takt 642–667) weist in der Reprise wohl charakteristische Veränderungen in der Instrumentation und Satzweise auf, sowie gelegentliche Einbeziehung und Weglassung untergeordneter Motivgruppen, ist aber in seiner Struktur unverändert.

Bei der mit Takt 668 beginnenden zweiten Hauptthemengruppe (Überleitung) finden wir schon stärkere Umgestaltungen, wenngleich die dreiteilige Anlage genau der Exposition entspricht (18+22+20). Der erste Abschnitt reicht von Takt 668 bis 685. An Stelle des

halbtaktigen Durmollwechsels des in Achtel aufgelösten »Motto« in der Exposition tritt hier die Molltrübung erst im zweiten Teil ein und damit zugleich auch die Achtelbewegung. In der Exposition (Takt 141) erscheint das Oktavsprungmotiv in den Hörnern, in der Reprise in den Posaunen, wobei die beiden ersten Takte vertauscht sind, also zuerst Dezimensprung aufwärts und dann Oktavsprung abwärts. Vor allem aber erscheinen jetzt in Takt 670 Motive aus dem Seitensatz ( $k^5$  und  $k^{2-4}$ ) in der Trompete. Ab Takt 678 entspricht der Verlauf wieder den Takten 149 ff., bis auf die immer noch weiterbestehende Anwesenheit von Motiven des Seitensatzes ( $k^5$ ). Der C-dur-Aufschwung (Takt 153–157) erfährt eine Veränderung durch vorzeitige Rückwendung nach a-moll (Takt 684/85) und wird damit an die entsprechende Wendung am Schluß des c-moll-Chorals der Einleitung (Takt 61–64) angeglichen; dadurch entfällt die dreitaktige Rückmodulation (Takt 157–159). Der zweite Abschnitt (686 bis 707) bringt, ziemlich gleichlautend mit der Exposition, die Motive  $i^8$  und  $i^{10}$  sowie  $i^{16}$  und  $i^{18}$  mit kleinen harmonischen Abwandlungen.

Im dritten Abschnitt (Takt 708–727) kommt es jedoch zu einschneidenden Veränderungen. Zu den drängenden Sechzehntelpassagen der Streicher erscheint zunächst das Oktavsprungmotiv. Erst in Takt 720 tritt

das Motiv  $i^{20}$  auf (vgl. Takt 178 und 385). Sehr eigenartig wirkt das rudimentäre Auftreten von  $k^5$  aus dem Seitensatz (in den Takten 725–727), gleichsam ein Symbol der Zerstörung: das ist alles, was von dem einst so ruhig-friedlichen Element des Seitensatzes, dessen Apotheose wir noch in der Reprise der Einleitung vernommen haben, übrig geblieben ist.

Die folgende ausgedehnte neue Schlußgruppe (Takt 278–773), die diesen ungeheuren Satz abschließt, trägt aber durchaus nicht verzweifelte Charakter, sondern zeigt vielmehr ein breites, warmes und gefaßtes Ausströmen. Aus ihm spricht die Gewißheit, daß auch das Ausharren auf einem scheinbar verlorenen Posten in moralischer Hinsicht von großer Tragweite für die menschliche Entwicklung, sowohl der einzelnen Individualität wie auch der Menschheit als Ganzem, sein kann.

Die thematische Substanz der drei Schlußsätze, in die sich diese abschließende Gruppe gliedert, faßt Elemente aus mehreren Punkten des Satzes zusammen. Der erste Schlußsatz (Takt 728–753) knüpft an das Motiv  $t^1$  aus dem vorletzten Teilabschnitt des Mittelteils der Durchführung an. Der zweite Schlußsatz (Takt 754–764) verbindet das Motiv  $k^5$  aus dem Seitensatz mit  $n^4$  aus dem ersten Teil der Durchführung. Der dritte Schlußsatz (Takt 765–773) entspricht dem

Schlußsatz der Exposition (Takt 224–228); auch hier tritt das Motiv  $h^6$  aus dem Hauptthema mit schlußbildender Funktion auf. (Das ist ein weiterer Grund, warum wir die Exposition nur bis Takt 228 anzunehmen haben.)

Ebenso wie dort die Durchführung, beginnt nun die Coda mit einer neuen Variante des Einleitungsakkordes  $a^1$ . Diesmal ist es der Quintsextakkord  $a-c-es-f$  (enharmonisch gleich dem übermäßigen Terzquartakkord von  $a$ -moll), der sich auch nach  $a$ -moll auflöst. Es folgen die weiteren Takte der Einleitung (Motiv  $a^3$ , nunmehr in  $a$ -moll). Noch einmal erklingt das Motto ( $a^4 + a^7$ ). Hier stand (Takt 783) in der ersten Fassung der dritte Hammerschlag, den Mahler in der zweiten Fassung gestrichen hat. Darauf werden wir noch zurückkommen. Es folgt der düstere Ausklang der Coda mit einer Variante des Oktavsprungmotivs, das über einem 29 Takte zählenden Paukenwirbel auf  $A$  in mannigfachen Abwandlungen von den Posaunen und Hörnern gebracht wird. Schließlich ertönt noch einmal das Motiv  $b^1$  in den Kontrabässen, worauf im Fortissimo des ganzen Orchesters mit anschließendem Decrescendo der  $a$ -moll-Dreiklang erklingt; diesmal aber ohne vorausgehenden Durklang. Dazu ertönt in den Pauken das »Motto«  $a^7$ . Damit ist dieser großartige und zutiefst erschütternde Satz zu Ende.

Mahler hat die VI. Symphonie, die den Beinamen »tragische« erhielt, in einer Zeit geschrieben, die – äußerlich gesehen – seine ruhigste und glücklichste war. Auf dem Höhepunkt seiner reproduzierenden Tätigkeit als gefeierter Leiter der Wiener Hofoper, glücklich verheiratet, umgeben von zwei innigst geliebten Kindern, schrieb er dieses Werk, in dem der Kampf des Menschen mit dem Schicksal in seiner ganzen Größe und Schwere zur Darstellung gelangt. Nach der Uraufführung, die im Jahre 1906 in Essen stattfand, unterzog Mahler die Partitur einer Überarbeitung, die sich nur auf gewisse instrumentale Retuschen zur noch präziseren Verdeutlichung seiner klanglichen Vorstellungen bezog. Die einschneidendste Veränderung war die Streichung des dritten Hammerschlages im Finale (Takt 783). Wenn auch die Hammerschläge bei den Aufführungen meist kaum hörbar sind, so kommt ihnen doch in formaler Beziehung außerordentliche Bedeutung zu. Hat man nun das Werk in der ersten Fassung gekannt, so ist die Herausnahme des dritten Hammerschlages zunächst außerordentlich überraschend, gerade weil er dem Werk eine so große Geschlossenheit verlieh und eine einzigartige Lösung des Reprisesproblems zu sein schien. Sinnt man dann darüber nach, welche Gründe Mahler zu der Änderung veranlaßt haben könnten, so ahnt man allmählich eine

bedeutsame innere Entwicklung, die sich in Mahler vollzogen hat. Läßt man das Werk in der neuen Gestalt auf sich wirken, so erhält der Schluß nunmehr einen neuen Sinn. Das, was Mahler 1903 als ein vollkommenes Auslöschen empfunden oder zumindest in den Vordergrund gestellt hat (nennen wir es den Tod oder den Zusammenbruch des Helden), zeigt sich nun in einem anderen Licht. Der Mensch hat seine Aufgabe erfüllt. Mag es auch in seinem äußeren Anschein ein Scheitern gewesen sein, so hat doch die Individualität eine höhere Entwicklungsstufe erreicht, die ihr nicht verloren geht. So ist der Tod nicht mehr Ende, sondern Aufstieg zu neuen Sphären. Äußerlich, materiell gesehen, ist das Leben zu Ende. Aber die Seele ist unversehrt, geläutert durch alles Schwere, das sie erlitten. So mußte also auch der dritte Hammerschlag gestrichen werden, denn er hätte das Gefühl eines absoluten Endes zu sehr verstärkt, das in Wahrheit kein Ende ist. Wenn wir überdies bedenken, daß diese Änderung eben in die Zeit fällt, in der Mahler daran ging, die Schlußszene des zweiten Teils von Goethes Faust in seiner VIII. Symphonie zu vertonen, so erkennen wir in dieser scheinbar belanglosen Änderung, die im ersten Moment sogar unser Formgefühl zu verletzen scheint, ein Zeichen eines wesentlichen inneren Reifevorgangs dieses großen schöpferischen Geistes.



*Der erste Satz der IX. Symphonie*

Die IX. Symphonie, das letzte Werk Gustav Mahlers, das er noch beenden konnte, wenngleich er seine Aufführung nicht mehr erlebte, bildet nicht nur den Höhepunkt im Schaffen Mahlers, sie gehört darüber hinaus zu den bedeutendsten musikalischen Kunstwerken. In anderer Weise als in den beiden vorangegangenen Instrumentalsymphonien erfolgt hier die Auseinandersetzung mit den Problemen, denen sich der Mensch in der Welt gegenübergestellt sieht. In der VI. Symphonie war es der heroische Kampf gegen die das Schicksal der Menschheit bedrohenden Gewalten, der vor allem im Finale zu einer grandiosen Vision gestaltet wurde. In der VII. Symphonie, deren Finale noch ein letztes Mal vor dem Hereinbrechen der großen Menschheitskatastrophen in hellem C-dur erstrahlt, eringt die tiefe Naturverbundenheit den Sieg über alles Leidvolle. In der IX. Symphonie beschreitet Mahler einen neuen Weg. Nicht mehr ist der Mensch verstrickt in die Schicksalsgewalten, er steht bereits über den Dingen und sieht sie gleichsam als Außenstehender. Dem entspricht auch die ungewöhnliche Anordnung in der Folge der Sätze. Die beiden umrahmenden langsamen Sätze stehen in schärfstem Kontrast zu den drei bewegten Mittelsätzen.

In dem die Symphonie eröffnenden Andante ist ein Grad der Verinnerlichung erreicht, eine Konzentration der Darstellung, eine Innigkeit und Plastik der melodischen Linie, verbunden mit einer subtilen Kunst der Polyphonie und Neuartigkeit der Harmonik sowie einer formalen Geschlossenheit, wie wir sie nur bei den größten Meistern antreffen. Aber ebenso wie etwa die Werke der letzten Schaffensperiode Beethovens, erfordert auch dieser Satz ein ernstes Ringen, ehe sich uns sein Sinn, sein musikalischer Inhalt erschließt. Erst wenn es uns gelingt, die Form zu erfassen, können wir zu einem Verständnis des musikalischen Inhalts gelangen und damit zu ahnen beginnen, was der Komponist mit seinem Werk aussagen wollte.

Mit den geläufigen Formbegriffen können wir zunächst kaum einen Zugang zu diesem Satz finden, in dem Mahler auch in formaler Hinsicht zu neuen und überzeugenden Lösungen gelangt. Weder die Sonatenform noch die Doppelvariation vermögen das Geschehen dieses Satzes zu erklären, wenngleich beide Elemente in ihm wirksam werden. An die Sonatenform gemahnt der erste Abschnitt (Takt 1–107), jedoch widerspricht ihr zunächst die Wiederkehr des Hauptthemas und vor allem der Haupttonart D-dur in den Takten 148 und 267. An die Doppelvariation läßt das mehrmalige Auftreten sowohl des D-dur- wie auch des

d-moll-Gedankens denken; trotzdem können wir – selbst wenn wir den Schönbergschen Begriff der entwickelnden Variation, der ja weit über den gewohnten Begriff der Figural- bzw. Charaktervariation hinausführt, und der bei Mahler von ausschlaggebender Bedeutung wird, heranziehen – nicht einfach von Doppelvariation sprechen. Die Gründe hierfür sollen im folgenden aufgezeigt werden. Zunächst wollen wir versuchen, den Ablauf des Satzes zu beschreiben, und dabei die formale Funktion der einzelnen Gruppen untersuchen.

Der erste Hauptabschnitt (Takt 1–107) beginnt mit einer einleitenden Gruppe von sechs Takten, in der eine Reihe für den weiteren Verlauf wichtiger Motive ( $e^1$ – $e^5$ ) aufgestellt wird, ja wir können fast sagen, auseinander entwickelt wird.



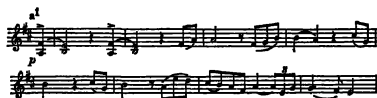
Das auf der Dominante A zwischen Cello und Horn alternierend gebrachte Motiv  $e^1$ , das an allen entscheidenden Punkten des Satzes in Erscheinung tritt, läßt die Tonart noch vollkommen offen. Das folgende Motiv  $e^3$  bezieht schon zwei weitere wichtige Töne, die

Terz und die Sext, ein, ohne damit die Tonart festzulegen. In dem ebenfalls eine bedeutende Rolle spielenden Motiv  $e^3$  wird über dem liegenden  $a$  zum ersten Mal die Tonika  $d$  berührt. In den beiden folgenden Takten erscheinen noch zwei weitere Motive, gleichsam als Echo der vorangegangenen: die Sextole  $fis-a$  (Motive  $e^4$ ) und der auftaktige Schritt  $a-h$  (Motiv  $e^5$ ), aus dem sich das nun einsetzende Thema entwickelt.

Bevor wir jedoch im einzelnen darauf eingehen, müssen wir ein Problem vorwegnehmen, dessen Lösung für die Erfassung der Form von ausschlaggebender Bedeutung ist. Wir sagten, daß der erste Hauptabschnitt Züge einer Sonatenexposition aufweise. Das bezieht sich vor allem auf die noch zu besprechende Schlußgruppe (Takt 80–107); hingegen haben wir kein in harmonischer Hinsicht kontrastierendes Seitenthema. Wohl sehen wir zwei Themengruppen, die zwar im Charakter einen äußerst prägnanten Gegensatz darstellen, jedoch in harmonischer Beziehung nur den Gegensatz  $D\text{-dur} : d\text{-moll}$  repräsentieren. Die Frage ist nun, welche Rolle die  $d\text{-moll}$ -Gruppe innerhalb der Exposition spielt. Wenngleich zweifellos mit den beiden Gruppen gegensätzliche Charaktere gegeben sind, die den weiteren Aufbau des Satzes weitgehend bestimmen, so sind doch die gegenseitigen Beziehungen viel komplizierter, als daß wir einfach von zwei

Themen sprechen dürften, die abwechselnd variiert werden. Die Takte 7–99 erweisen sich vielmehr als ein geschlossenes Gebilde in der Art eines dreiteiligen Liedes (20+20+53), in dem der d-moll-Gedanke die Rolle eines kontrastierenden Mittelteils erfüllt.

Der erste Teil ( $A^1$ ) des Themas wird durch eine zwanzigtaktige Periode von unendlicher Innigkeit gebildet. Aus dem Motiv  $e^5$  der Einleitung entwickelt sich in behutsamem Anstieg der elftaktige Vordersatz ( $a^1$ ):



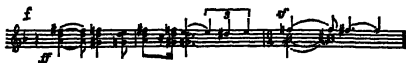
Der neuntaktige Nachsatz ( $a^{11}$ ),



eine variierte und gesteigerte Wiederholung des Vordersatzes, erreicht in Takt 24 seinen melodischen Höhepunkt. Der kontrastierende Mittelteil (B) beginnt wiederum mit zwei einleitenden Takten, worauf der durch seinen leidenschaftlichen Charakter äußerst prägnante d-moll-Gedanke ( $b^3$ ) einsetzt,



der kurz vor seinem Abschluß noch das Motiv  $f$  bringt, dem ebenfalls im weiteren Verlauf des Satzes entscheidende Bedeutung zukommt:



Die Art, in der nun der D-dur-Gedanke wiederkehrt, ist nur im Sinne eines auf den ersten Teil zurückbezogenen dritten Teils ( $A^3$ ) zu verstehen. Hier taucht zum ersten Mal das Motiv  $e^3$  aus der Einleitung auf (Takt 49). Durch einen Trugschluß (Takt 54) wird eine Erweiterung herbeigeführt, die neues motivisches Material bringt ( $c^{1-4}$ ),



worauf in weiteren 16 Takten das Material des ersten Teils in neuer Variation folgt. Die durch den Trugschluß herbeigeführte neue Motivgruppe (Takt 54 bis 63) hat die Funktion, eine den gesamten Themenkomplex abschließende Steigerung herbeizuführen, so daß wir in diesen ersten 79 Takten das Thema dieses Satzes

sehen müssen, das etwa den ersten Teil eines dreiteiligen Andantes bilden könnte.

Es sei hier nur kurz eine Anmerkung zur Technik der musikalischen Analyse eingeschoben. Wir müssen das musikalische Kunstwerk von zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachten, wenn wir zu einem richtigen Erfassen seiner Gestalt gelangen wollen. Die eine Art ist die, daß wir den Ablauf im Sinne eines idealen Hörers verfolgen, der alles wahrnimmt, aber nicht weiß, was folgt. Die Logik dieses Ablaufs stellt eines der Kriterien dar, die vorhanden sein müssen, wenn wir einem musikalischen Gebilde den Charakter eines Kunstwerks zusprechen wollen. Die andere, ebenso wichtige Betrachtungsweise setzt die Kenntnis des ganzen Satzes voraus und sucht nun die Beziehung der einzelnen Teile zueinander und zum Gesamtorganismus zu erfassen. Erst wenn in uns das Gefühl entsteht, daß wir alle diese Beziehungen erfaßt haben, und uns das ganze Werk als ein sinnvolles Ganzes erscheint, haben wir es verstanden, sofern das Werk eben überhaupt diese Voraussetzung erfüllt<sup>1</sup>.

Die nun folgenden 28 Takte knüpfen zunächst an das Material des B-Teils an, jedoch in äußerst knapper

<sup>1</sup> Näheres hierüber siehe in meiner »Einführung in die musikalische Formenlehre«, Wien 1951. (2. Auflage Universal Edition Wien).

**Zusammenfassung.** Bereits im zweiten Takt erfolgt eine wichtige Veränderung: der Schritt f-gis wird in f-a geändert (b<sup>13</sup>):



Auf das Motiv  $b^{13}$  folgt unmittelbar das Motiv  $f$  in Verbindung mit  $e^3$ , das wir bereits im  $A^3$ -Teil auftreten sahen. Die Fortsetzung bildet ein charakteristisches Trillermotiv ( $b^{16}$ ):



In Takt 92 setzt ein ausgesprochener Schlußgedanke (d) ein,



der in B-dur beginnt und nach einem kurzen Fanfarenmotiv in den Trompeten auf dem Sextakkord von g-moll die Exposition abschließt.

Diese letzten 28 Takte sind für die Beurteilung der Gesamtform entscheidend; sie bringen ein wichtiges Element der Sonatenform. Wenn auch die gewohnte Anordnung: HTh-Ü-SS-SchlS nicht vorhanden ist, so erscheint jetzt die Situation in dem Sinne geklärt, daß



an Stelle der »normalen« Gegenüberstellung Hauptthema – Seitensatz ein dreiteiliges Thema tritt ( $20 + 20 + 33$ ), dessen Mittelteil, in der Mollvariante stehend und im Charakter gegenüber den Außenteilen scharf kontrastierend, ein genügendes Bewegungsmoment für den weiteren Ablauf bildet. Die Takte 80–91 können durchaus im Sinne einer normalen Überleitung verstanden werden, die ja in der Regel an das Material des Themas anknüpft und dieses dann in charakteristischer Weise verwandelt, worauf die Wendung zur Medianten (bzw. ihrer Paralleltonart) in dem auch in seiner sonstigen Struktur typischen Schlußsatz erfolgt.

Der folgende Abschnitt, der in der Sonatenform der Durchführung entspräche, umfaßt 239 Takte (Takt 108–346) und gliedert sich in fünf Abschnitte ( $40 + 56 + 63 + 47 + 33$ ). Der erste Teilabschnitt (Takt 108 bis 147) hat unbedingt Durchführungscharakter; erkönnte eine großangelegte Durchführung einleiten. Er beginnt mit dem Motiv  $e^1$  (auf B) in den Hörnern, es folgt das Motiv  $e^2$  in der Pauke, bei dessen Wiederholung gestopfte Hörner das für die weitere Entwicklung wichtige Auftaktmotiv  $g^1$  ( $= e^5 = a^1 = b^{11}$ ): es–d hervorheben, als dessen Fortsetzung sich das Motiv  $g^2$ , eine Variante von f, entwickelt. Daran schließt sich das Motiv  $g^3$ , eine Variante eines Motivs aus A<sup>2</sup> (Takt 47). Diese zehntaktige Gruppe wird unter Einbeziehung

des aus den einleitenden Takten von B bzw. der Überleitung (Takt 27 bzw. 80) abgeleiteten Motivs  $g^4$  wiederholt.



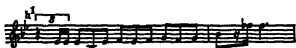
Es folgt in den Celli eine variierte Zitierung der Motivgruppe  $c^{3-5}$  aus  $A^2$  (Takt 130–135). Den Abschluß und zugleich die Überleitung zum folgenden Teilabschnitt bildet das Motiv  $g^7$  (Takt 136–147), dem wir in den Takten 254–266 nochmals begegnen werden:



Nach der Dichte, die am Schluß der Exposition erreicht war, wirkt dieser Teilabschnitt wie ein Herüberklingen von einzelnen bruchstückhaften und auch verzerrten Erinnerungen an die Gestalten der Exposition. Überraschend löst sich nun aus dem Motiv  $g^7$  eine Variante von A heraus, und zwar – wie erwähnt – in der Haupttonart D-dur, so daß wir uns zunächst fragen, ob die Durchführung schon zu Ende sei und bereits die Reprise begonnen habe. Hier stehen wir vor einem der Probleme, die uns dieser Satz zu lösen aufgibt und das wir erst lösen können, wenn wir den ganzen Satz über-

blicken. Beim zweiten Hören, wenn wir bereits wissen, welche Funktion das Folgende hat, bereitet dieser Eintritt von A natürlich keine Schwierigkeiten mehr. Es ist klar, daß neue formale Lösungen im ersten Moment Überraschung hervorrufen können; trotzdem kann ihnen ihre tiefe innere Berechtigung nicht abgesprochen werden.

Die Art, in der hier A zitiert wird, gemahnt an A<sup>2</sup>, denn es folgt in Takt 160 bereits die Wendung nach B-dur mit dem Motiv c<sup>1</sup>, so wie in Takt 55, nur erfährt dieser Teil nunmehr eine bedeutsame Erweiterung. Ein neues Fanfarenmotiv (h<sup>1</sup>) in den Trompeten (Takt 168)



führt zu einem heftigen Ausbruch (»Mit Wut. Allegro risoluto«), der schließlich mit dem Motiv e<sup>3</sup> (Takt 187) in die Schlußgruppe (siehe Takt 83 ff.) mündet, die – immer noch von Fanfaren durchsetzt – nach einem abstürzenden Sechzehntellauf der Streicher mit dem fortissimo gebrachten Akkord d-f-a-cis ihren Abschluß findet. Dem folgenden Teilabschnitt liegt der Mittelteil des Themas, die d-moll-Gruppe (B), zugrunde. Nach einer erweiterten Einleitung von 7 Takten setzt in Takt 211 in b-moll (aber trotzdem mit den gleichen Tönen wie in Takt 29!) das d-moll-Thema ein, das nunmehr zu breiter Entfaltung gelangt. Auch die an-

schließende, von dem Motiv f in mehrfachen Abwandlungen gebildete Gruppe (Takt 237–254) ist bedeutend erweitert, wobei wiederum das Auftaktmotiv  $g^1$  stark hervortritt. In der abschließenden Gruppe (Takt 254 bis 266) verbindet sich das schon vorher auftauchende Sextolenmotiv mit dem bereits in der Schlußgruppe des ersten Teilabschnitts (Takt 136–147) erwähnten Motiv  $g^7$ , so daß wir veranlaßt werden, diese beiden Punkte, die beide Male zur Wiederkehr von A überleiten, in Beziehung zu setzen, da dieses Motiv beim zweitenmal noch die ausdrückliche Bezeichnung »Schattenhaft« trägt. Zunächst scheinen jedoch die Proportionen der einzelnen Gruppen keine solche Beziehung zu ermöglichen:  $28+12$  ( $g^7$ ),  $106+13$  ( $g^7$ ). Wir müssen daher zuerst den weiteren Verlauf des Satzes verfolgen, bevor wir eine Erklärung versuchen können.

Der nächste Teilabschnitt (Takt 267–313) beginnt mit einer zarten Variante (Solo-Violinen!) des Schlusses von A<sup>2</sup>. Bevor jedoch die Variante der Schlußgruppe (siehe Takt 80–107), nunmehr in H-dur beginnend (Takt 285), eintritt, wird noch eine sechstaktige Gruppe (Motiv i, Takt 279–284)



eingeschoben, in der wir vielleicht eine variierte Vorwegnahme von d erblicken können. Der Beginn der

H-dur-Gruppe ist deutlich als Variation der Überleitungsgruppe (siehe Takt 81) kenntlich, nicht nur motivisch, sondern insbesondere durch das gleichzeitige Erklängen der Motive  $f$  und  $e^3$  in den Takten 285/86 analog zu den Takten 82/83. Die Trillergruppe (Takt 86 bis 91) wird ersetzt durch eine neue Gruppe (Takt 288 bis 294), die durch die Einführung der Quintola charakterisiert ist. Mit Takt 295 setzt die 1. Trompete gemeinsam mit Holzbläsern mit dem Schlußsatzmotiv  $d$  ein. In einer groß angelegten Steigerung wird in Takt 308 der Höhepunkt des Satzes erreicht. Mitten in diese lebhafteste Bewegung des Orchesters bricht nun *fff* (»mit höchster Gewalt«) das den Satz eröffnende Motiv  $e^1$  herein. Damit beginnt der letzte Teilabschnitt der Durchführung, der einerseits ihren Ausklang bildet, andererseits, entsprechend seiner Beziehung zu der einleitenden Gruppe (Takt 1–6) zu Beginn des Satzes, den Eintritt der Reprise vorbereitet. In Takt 319 tritt das Motiv  $e^2$  hinzu, in den folgenden Takten das durch die Harmonisierung verschärfte auftaktige Motiv  $k^1$  (siehe Takt 79, 113, 128, 238, 257, 267).



Der dem Ende der Durchführung entsprechende Auflösungsprozeß wird durch das Motiv  $k^3$  deutlich, worauf in der Trompete ein weiteres Fanfarenmotiv den düsteren Charakter dieses Abschnitts (»Wie ein schwerer Kondukt«) noch erhöht. In Takt 331 übernehmen die Streicher das trauermarschartige Fanfarenmotiv und führen es in einer kurzen, aber charakteristischen Wendung ( $k^5$ ) fort, die sich wie ins Leere verliert. Die letzte Gruppe (Takt 337–346) bereitet schon stark auf die Wiederkehr von A vor. So wie in Takt 5 der Einleitung, erscheint auch hier in Takt 343 das Motiv  $e^3$ . Während dieses ganzen Abschnitts (Takt 317 bis 346) ertönt in den Bässen das Motiv  $e^3$  wie dumpfes Glockengeläute (22 mal). Während des Trauermarsches (Takt 323–336) wird das zweitaktige Motiv eintaktig verdichtet, wodurch der bedrückende Charakter noch gesteigert wird.

Die in der Durchführung auftretenden Phänomene können erst von der Reprise her erhellt werden, weshalb auch diese noch kurz beschrieben werden muß. Da die Durchführung alle Teile der Exposition in so ausführlicher Weise heranzieht, ist es verständlich, daß die Reprise verkürzt wird. Die Teile  $A^1$  und B entfallen, die Reprise setzt sofort mit  $A^2$  ein, nur wird insofern eine Umstellung vorgenommen, als auf den trugschlüssig einsetzenden B-dur-Teil (Motiv c) sofort die Schluß-

gruppe folgt. Ferner ist die eröffnende A<sup>2</sup>-Gruppe, analog A<sup>1</sup>, zu einer 18taktigen Periode (8+10) erweitert, deren Nachsatz durch chromatische Schärfung der Intervallschritte eine bedeutende Steigerung in der Intensität des Ausdrucks erfährt. Nach der siebentaktigen Variante der vom Motiv c bestrittenen Gruppe (Takt 265–371) setzt die Schlußgruppe ein, die wiederum durch den Schritt f-a in Takt 373 und durch die Verbindung mit dem Motiv f kenntlich ist. An Stelle des Schlußsatzmotivs d, das nur in der Coda noch einmal erscheint, tritt jedoch in den Takten 376–390 eine kadenzartige Gruppe, die – fast durchweg solistisch geführt – Motive von B verarbeitet. In Takt 391 wird wieder an das Motiv b<sup>13</sup> aus Takt 372 angeknüpft, das nunmehr von den Bässen gebracht wird. Schließlich erscheint in Takt 398 eine weitere Variante von f, worauf mit kleinen Motivteilen von b die Coda (Takt 406 bis 454) herbeigeführt wird. Im ersten Schlußsatz der Coda (Takt 406–415) folgt, im Pianissimo von den Hörnern gebracht, auf eine Variante des Motivs d (s<sup>a</sup>)



das Motiv f, das nun alle Schärfe verloren hat und sich dem stillen Ausklang einfügt. Eine Variante von e<sup>3</sup> leitet zu dem auf der Subdominante beginnenden zweiten

Schlußsatz über. Die beiden letzten Schlußsätze, von besonderer Zartheit, bringen nur noch Andeutungen von A und führen den friedlichen Ausklang des Satzes herbei. Die Taktzahl der Reprise einschließlich der Coda ist 108 und somit fast gleich dem Umfang der Exposition (107 Takte), so daß wir zur Annahme berechtigt sind, daß diese beiden Abschnitte sich architektonisch entsprechen.

Wir wollen nun nochmals den 239 Takte umfassenden Mittelteil des Satzes rückblickend betrachten, den wir fürs erste als Durchführung bezeichnet haben. Das erste, was uns die Zusammenfassung dieser fünf Teilabschnitte zu einem großen Abschnitt berechtigt erscheinen läßt, ist die Entsprechung des ersten (40 Takte umfassenden) und des letzten (30 Takte zählenden) Teilabschnitts als einleitender und rückführender Teil. Für beide Abschnitte ist das Einleitungsmotiv e<sup>1</sup> besonders charakteristisch. In welcher Weise sollen wir nun die mittleren drei Teilabschnitte (56–63–47) auffassen? Der erste Abschnitt (Takt 148–205) geht aus von A<sup>2</sup>, nimmt jedoch eine Wendung, die dem Charakter des A in schärfster Weise widerspricht und es gleichsam vernichtet, worauf der Schlußsatz das Ende dieses Abschnitts bezeichnet. Der zweite Abschnitt (Takt 204–266) geht aus vom Teil B, der eine große Steigerung erfährt und mit seinem Ende gleichsam die Situa-



tion des die Durchführung einleitenden Abschnitts wieder herstellt (siehe Takt 136–147, Motiv *g*<sup>7</sup>). Der dritte Abschnitt (Takt 267–313) hebt nun nochmals mit A an, das jedoch kaum zur Entfaltung gelangt, sondern unmittelbar in die Schlußgruppe übergeht, die nun ihrerseits eine gewaltige Steigerung erfährt. Dieser dem Schluß der Exposition (Takt 92–107) entsprechende Teil führt nun zum dramatischen Höhepunkt des Satzes, den wir jedoch nicht als Lösung empfinden können, sondern wie ein verzweifelter Sichaufbäumen gegen ein übermächtig Hereinbrechendes. Der nun folgende Ausklang der Durchführung (Takt 314–346), der mit dem Fortissimo-Einsatz des Motivs *e*<sup>1</sup> in den Posaunen beginnt und dann in den »schweren Kondukt« übergeht, wirkt wie ein furchtbarer Zusammenbruch. Erst in den letzten Takten (337–346) wird das Gleichgewicht wiederhergestellt und nunmehr der Eintritt der Reprise vorbereitet. In der Reprise dominiert das D-dur-Thema (A). Es erscheint zum erstenmal wieder in seiner vollen periodischen Gestalt. Der Teil B entfällt ganz. Seine Elemente erfahren eine äußerste Sublimierung in der in den Schlußsatz eingebauten Kadenz (Takt 376–390), die an Stelle des Schlußsatzmotivs *d* der Exposition (das im vierten Abschnitt der Durchführung zu einer grandiosen Entfaltung gelangt ist) getreten ist. Der Spannungsaus-

gleich zwischen den beiden kontrastierenden Elementen A und B ist hergestellt und ermöglicht den friedlichen Ausklang der Coda.

Wir erkennen nun, welch tiefen Sinn die kühne und großartige Formdisposition dieses Satzes birgt. Wir können nunmehr auch klar die beiden Faktoren der Sonatenform und der Doppelvariation erkennen. Aber es wäre verfehlt, die Form dieses Satzes nur nach einem dieser beiden Gesichtspunkte erklären zu wollen. Die Exposition ist noch am ehesten im Sinne der Sonatenform verständlich. Dennoch enthält gerade sie den Keim für die neuartige Anlage der Durchführung. Indem das spannungschaffende Kontrastelement (der d-moll-Gedanke) in der Art eines dreiteiligen Liedes zwischen die beiden A-Teile eingebettet ist, wird dieses Prinzip nun auch für die Durchführung wirksam: die Durchführung des B-Teiles ist ebenfalls eingebettet zwischen zwei Teile, die von A ihren Ausgang nehmen. Die Durchführung vermag jedoch nicht den Spannungsausgleich herbeizuführen. Erst die Reprise vermag dies. So sehen wir hier eine Abwandlung der Sonatenform, die gerade dem lyrischen Wesen des langsamen Satzes angemessen ist. An die Stelle des dramatischen Prinzips der Sonatenform tritt das lyrische Element, das durch die strophische Gliederung besonders betont wird.

# ZUM FORMPROBLEM

Es sei noch einmal kurz die Form in einem Schema festgehalten:

## 1. EXPOSITION

|      |        |                       |          |           |
|------|--------|-----------------------|----------|-----------|
| Takt | 1-6    | Einleitung (e)        | 6 Takte  |           |
| Takt | 7-26   | A <sup>1</sup> (a)    | 20 Takte |           |
| Takt | 27-46  | B (b, f)              | 20 Takte |           |
| Takt | 47-79  | A <sup>2</sup> (a, c) | 33 Takte |           |
| Takt | 80-107 | Schlußgruppe (b, d)   | 28 Takte | 107 Takte |

## 2. DURCHFÜHRUNG

|      |         |                                       |          |           |
|------|---------|---------------------------------------|----------|-----------|
| Takt | 108-147 | Einleitung (g)                        | 40 Takte |           |
| Takt | 148-203 | Variation von A +<br>Schlußgruppe (h) | 56 Takte |           |
| Takt | 204-266 | Variation von B                       | 63 Takte |           |
| Takt | 267-313 | Variation von A +<br>Schlußgruppe (i) | 47 Takte |           |
| Takt | 314-346 | Rückführung (e, k)                    | 33 Takte | 239 Takte |

## 3. REPRISE

|      |         |  |          |           |
|------|---------|--|----------|-----------|
| Takt | 347-371 | A  | 25 Takte |           |
| Takt | 372-405 | Schlußgruppe mit Kadenz<br>aus B an Stelle von d | 34 Takte |           |
| Takt | 406-454 | Coda (s)   | 49 Takte | 108 Takte |
|      |         |  |          | 454 Takte |

Mit der vorstehenden Analyse haben wir uns lediglich über den formalen Aufbau Rechenschaft gegeben. Das ist jedoch die notwendige Voraussetzung für eine ins Detail gehende Untersuchung der einzelnen Motive, der Art ihrer Verwendung und vor allem der Veränderungen, Verwandlungen und Entwicklungen, die sie erfahren. Erst dann ist es möglich, tiefer in den musikalischen Inhalt dieses großartigen Satzes einzudringen und seinen tieferen Sinn zu deuten.

HANS MAYER  
*Musik und Literatur*

Fragt man nach Mahlers Verhältnis zu seinen literarischen Zeitgenossen, so scheint es nicht besonders gut auszusehen. Zwar gibt es keine Widersetzlichkeit aus Grundsatz gegen die literarische Moderne wie bei Pfitzner, dem sein – ephemeres – Bündnis mit Thomas Mann während der ersten Kriegszeit nur als Verstärkung der Position im öffentlichen Leben willkommen war, ohne daß von einem Verständnis für die Prosa des »Tod in Venedig« bei ihm irgend Rede hätte sein können. Neuromantiker war der Autor des »Palestrina« selbst: da bedurfte es für ihn keiner literarischen Neuromantik.

Bei Max Reger spürte man bereits die Beliebigkeit der Textwahl an der Musik, wenn es galt, etwas für Singstimme oder Chor zu komponieren. Eichendorffs »Einsiedler« oder Hölderlins Gesang an die Hoffnung: die musikalischen Wogen schlagen über alledem zu-

sammen. In Regers Liedern ahnt man weit stärker noch als oft bei Brahms, wie das Gedicht, ob zeitgenössisch oder klassisch-romantisch, als Vorwand zu dienen hat für den musikalischen Einfall und die lyrische Emotion. Bei diesem literarischen Wettbewerb der Musiker scheint Richard Strauß hervorragend gut abzuschneiden. Kaum eine zeitgenössische Bewegung in Literatur und Philosophie, der er sich, in seiner Jugend wenigstens, verschlossen hätte. Nietzsche und Wilde, Dehmel und sogar Mackay, literarischer Kabarettismus eines Ernst von Wolzogen, und Hofmannsthals neuromantische Antike, später gar Bänkellieder nach Texten von Alfred Kerr: alles verrät einen Musiker, der literarisch mit seiner Zeit, seiner Jugendzeit freilich, gehen möchte, wobei Strauß – bezeichnenderweise – literarisch genau dort aufhört, wo der junge Hindemith beginnen sollte, nämlich bei Rilke, Trakl, den Expressionisten.

Und Gustav Mahler? Auf ihn scheint, fragt man nach seinem Verhältnis zur Literatur, das von Thomas Mann so gern zitierte Wort aus dem Shakespeare zu gelten: »Du kommst in so fragwürdiger Gestalt«. Fragwürdige Lyrik Friedrich Rückerts und fragwürdige Wunderhorngedichte im angeblichen Volkston, dem die romantischen Kunstrezepte Clemens Brentanos nur allzu gut anzumerken sind. Ein Stückchen Klopstock im Finale der Zweiten Symphonie, das

aber sogleich durch unbekümmertes Weiterdichten des Tonsetzers seinem religiösen und literarischen Standort entfremdet wird. Lieder eines fahrenden Gesellen als eigene Mahler-Dichtung, die sich bemüht, den lyrischen Klang aus dem Wunderhorn von neuem zu erzeugen, wodurch dann – dichterisch – die Kopie einer Kopie entstehen mußte, die Nachempfindung von Nachempfindenem.

Ärger beinahe ist die literarische Verwirrung im »Lied von der Erde«: chinesische Lyrik, die keine ist, sondern inzwischen längst als mittelmäßiges Kunstgewerbe Hans Bethges erkannt wurde, als eine Poesie der exotischen Zutaten wie Jade und Pagode, weltenfern aller fernöstlichen Überlieferung, um so näher verwandt aber einem zweitrangigen Jugendstil. Damit nicht genug: alles wird von Mahler überdies, unbekümmert um Bethges lyrische Gebilde, weitergedichtet. Willi Reich hat nachgewiesen, daß ein Gedicht des 24jährigen Mahler vom Dezember 1884 die Verszeile enthielt:

»und müde Menschen schließen ihre Lider  
im Schlaf, aufs neu vergessnes Glück zu lernen,«  
die der späte Mahler nach vierundzwanzig Jahren nahezu wörtlich – mitten im pseudo-chinesischen Text »Der Abschied« des »Liedes von der Erde« – folgendermaßen plazierte:

»Die müden Menschen geh'n heimwärts,  
um im Schlaf vergess'nes Glück  
und Jugend neu zu lernen!«

Soll man noch von dem – theologisch wie poetisch – fast absurden Einfall reden, in der Achten Symphonie die Hymne »Veni creator spiritus« mit dem Chorus mysticus aus dem zweiten Faust zu einer nicht bloß musikalischen, sondern spirituellen Einheit zwingen zu wollen?

Faßt man dergleichen zusammen, so scheint Mahlers Verhältnis zur Literatur auf den baren Eklektizismus hinauszulaufen. Kopie von Kopiertem beim Wunderhorn und bei Bethge; mangelnder Respekt vor der Integrität eines Gedichtes; Dichtung betrachtet nach dem bloßen Materialwert für eine geplante Komposition, die, wie Mahlers Symphonien fünf bis sieben oder neun beweisen, zur Not auch ganz gut ohne Textvorlage auszukommen vermöchte. Nirgendwo hat man das Gefühl, dieser Komponist werde angerührt von Dichtung: sei es in der Weise eines Robert Schumann oder Hugo Wolf, wo aus Gedicht und Musik eine neue Kunsteinheit geschaffen werden soll, sei es nach der Art Regers oder auch des Liedkomponisten Richard Strauß, wo der poetische Text als auslösender Faktor der musikalischen Inspiration gebraucht wird.

Gustav Mahler ist ein (großartiger) Usurpator: auch

in der literarischen Sphäre, wie in seinem Verhältnis zur Natur, wie in der Auseinandersetzung mit den religiösen Bereichen. Mahlers Kunst ist in einem so exzessiven Maße dazu bestimmt, der Selbstaussage zu dienen, sie ist in ihren tiefsten Impulsen so ausschließlich Autobiographie, daß alles andere daneben nur als Vorwand zu dienen vermag. Dieser große Künstler verhält sich zur Literatur zunächst wie ein naiver Dilettant, der beim Lesen von Gedichten oder Romanen alles verschlingt, was der Identifikation zu dienen scheint, so daß er alle Aussagen der Dichter danach prüft, ob sie ein Wiedererleben eigener Zustände gestatten, all jene Seiten jedoch überschlägt, die dafür nicht zu taugen scheinen.

Natürlich begünstigt ein imponierender musikalischer Wille dies herrische Treiben. Welche Verbindung von höchster Geistigkeit und naiver Utilität dabei entstehen kann, zeigt ein großer Brief an Alma Mahler vom Juni 1909, worin der Komponist, mitten in der Arbeit an der Achten Symphonie, ebenso subtil wie naiv erläutert, was er für den Sinn der Schlußzeilen aus Goethes »Faust« hält:

»Alles ist nur ein Gleichnis, für Etwas, dessen Gestaltung nur ein unzulänglicher Ausdruck für das sein kann, was hier gefordert ist. Es läßt sich eben Vergängliches wohl beschreiben; aber, was wir fühlen, ahnen,



aber nie erreichen werden (also was hier ein Ereignis werden kann) eben das hinter allen Erscheinungen dauernd Unvergängliche ist unbeschreiblich. Das, was uns mit mystischer Gewalt hinanzieht, was jede Kreatur, vielleicht sogar die Steine, mit unbedingter Sicherheit als das Zentrum ihres Seins empfindet, was Goethe hier – wieder in einem Gleichnis – das Ewig-Weibliche nennt – nämlich das Ruhende, das Ziel – im Gegensatz zu dem ewigen Sehnen, Streben, sich Hinbewegen zu diesem Ziel – also dem Ewig-Männlichen! – Du hast ganz recht, es als die Liebesgewalt zu charakterisieren. Es gibt unendlich viele Vorstellungen, Namen dafür. (Denke nur, wie es das Kind, das Tier, wie es ein niederer oder ein hoher Mensch lebt und webt).«

Von hier aus versteht Mahler den mystischen Schlußchor als eine Anrede Goethes an seine Zuhörer aus zwei Theaterabenden, denen er die Essenz des Werkes etwa so verständlich machen möchte – immer nach Ansicht Gustav Mahlers: »Alles Vergängliche (was ich Euch da an den beiden Abenden vorgeführt habe) – sind lauter Gleichnisse, natürlich in ihrer irdischen Erscheinung unzulänglich – dort aber, befreit von dem Leibe der irdischen Unzulänglichkeit wird es sich ereignen und wir brauchen dann keine Umschreibung mehr, keinen Vergleich – Gleichnisse – dafür; dort ist

eben getan, was ich hier zu beschreiben versuchte, was aber doch nur unbeschreiblich ist und zwar: was? Ich kann es Euch wieder nur im Gleichnis sagen: Das Ewig-Weibliche hat uns hinangezogen – wir sind da – wir ruhen – wir besitzen, was wir auf Erden nur ersehen, erstreben könnten. Der Christ nennt dies die ›Ewige Seligkeit‹ und ich mußte mich dieser schönen und zureichenden mythologischen Vorstellung als Mittel für meine Darstellung bedienen – der adäquatesten, die dieser Epoche der Menschheit zugänglich ist.«

Hier ist mancherlei beisammen: eine Faust-Deutung, die bewußt auf das Theater zurücklenkt; eine Absage an alle christliche Interpretation des Faust-Schlusses; eine Identifikation Mahlers mit Goethe bei solcher Benutzung christlicher Motive zur profanen Weltaussage; endlich die ungeheuerliche Diskrepanz eines so verstandenen Fausttextes zur Hymne »Veni creator spiritus«. Wobei nur zwei Deutungen möglich sind. Entweder beläßt Mahler die Hymne des Hrabanus Maurus in ihrem religiösen Zeiterleben und ihrem geographischen Umkreis: als Fuldaer Glaubensdichtung aus dem frühen neunten Jahrhundert. Dann wird es keiner Musik, auch nicht derjenigen eines Gustav Mahler, gelingen, die geistige Einheit zu jener oben zitierten Faust-Interpretation herzustellen. Dann

ist eine *concordia discors* entstanden. Die beiden Teile der Achten Symphonie verkörpern in solchem Falle zwei Welten: eine endgültig vergangene, die als Absage zitiert wird, und eine zwar gleichfalls vergangene, die Welt des späten Goethe nämlich, zu welcher ein Weg der Einfühlung und der geistigen Vereinigung noch offenzustehen scheint. So verstanden, wäre die Einheit dieser »Sinfonie der Tausend« in der unerlösten Parataxe zu erblicken: einem Nebeneinander welches in Wirklichkeit ein Gegeneinander ist.

Oder es kam Mahler auf die Einheit an, eine Synthese also aus Hrabanus Maurus und Goethe, vermittelt durch Musik. Dann aber wurde vom herrischen Tonsetzer nicht nur der Faust umgedeutet, sondern vor allem die lateinische Hymne. Es entstand eine Tonschöpfung der totalen religiösen und poetischen Zweckentfremdung. Vieles spricht dafür, daß Mahler sein Riesenwerk in solcher Weise komponiert hat.

Werke eines literarischen Usurpators und Dilettanten, aber dadurch in einem höheren und höchst merkwürdigen Sinne zugleich die Werke eines Mannes, der durch die Art seines Schaffens eine neue Beziehung zwischen Literatur und Musik verwirklicht hat. In einer Weise, die als Vorwegnahme zu deuten wäre. Auch für Gustav Mahlers Verhältnis zur Literatur nämlich scheint die Eintragung aus den Tagebüchern Franz

Kafkas zu gelten: »Zum letzten Mal Psychologie.« Durch Psychologie war das Verhältnis des Tonsetzers zu seinen Textvorlagen im 19. Jahrhundert fast ausschließlich bestimmt worden. Das ergab die musikalische Psychologie in Wagners Musikdramen seit dem Tristan, aber natürlich auch, da es sich um einen Wagnerianer handelte, in der Liedkunst Hugo Wolfs, die nach musikalisch-psychologischer Ausdeutung des Textes strebte. Das Ziel war immer ein Gesamtkunstwerk aus Wort und Ton. Natürlich ist Gustav Mahler undenkbar ohne Wagner, aber zugleich bedeutet er, auch in seinem Verhältnis zum Wort, die erste und dezidierte Abwendung von Wagners Utopie solcher Gesamtkunstwerke. Mahler »deutet« nicht mehr seine Texte. Zum letzten Mal Psychologie. Schon in den frühen »Liedern eines fahrenden Gesellen« spürte man neben der Meistersinger-Intonation, wo die Welt zu funkeln anfang und »alles Ton und Farbe gewann«, neben dem Verdi-Ausklang des dritten Liedes, als erste entscheidende Ankündigung des späteren Stils den strengen symphonischen Aufbau unmittelbarer musikalischer Formen mit Arien, Zwischenspielen, strengen thematischen Durchführungen. Schon hier dachte Mahler nicht mehr daran, die- nend dem Ablauf eines Gedichtes sich – verstehend und deutend – anzupassen. Darum wohl hat er sich

immer wieder mit einigem Dilettantismus und mit Hilfe von Erinnerungen aus Wunderhorn und Heine, einer doppelten Dichtung also des späten und vermittelten Ausklangs, die Texte selbst zurechtgeschrieben. Sie sollten nichts anderes sein als: Fixierung von Gefühlslagen und Vorwand für musikalische Bauformen. Mit Wagner und Hugo Wolf hatte das nichts mehr zu tun. Von Hans Pfitzner ganz zu schweigen.

Dafür wird der Weg deutlich sichtbar, der hinüberführt zu den neuen Relationen zwischen Literatur und Musik seit dem Expressionismus: als Weg der Parataxe. Der Expressionismus findet sich bereits bei Mahler vorgebildet in diesem harten Nebeneinander von Text und Musik: noch in der Form der Versklavung des Texts durch den Musiker, die überall dort nicht gelingt, wo der Text zu großen Eigenwert besitzt, folglich zum Widerstand befähigt ist. Nun versteht man eher, warum Mahler so gern die zweitklassige Literatur heranzog. Sie ließ sich besser mißbrauchen. Goethe aber und Hrabanus Maurus blieben unberührt von aller Gewalttat der musikalischen Strömung. Hier entstand, wider Mahlers Willen, eine Vorwegnahme der späteren, bewußt gestalteten Reibung zwischen den Künsten.

Was Hindemith dann anstreben sollte in der Oper »Cardillac« und im Liederzyklus »Die junge Magd«

nach Trakl, unter Berufung auf die Barocktradition, was von Alban Berg in »Wozzeck« geschaffen wurde als schroffes Nebeneinander von Dichtung und selbständigen musikalischen Formen, unter Verzicht auf irgendwelche musikalische Psychologie, zeigt sich zum ersten Mal in Gustav Mahlers Verhältnis zur Literatur, wobei schwer auszumachen ist, was dabei Ungeschick oder Gewalttätigkeit war, und was in aller Bewußtheit von diesem seltsamen Mann als Absage an die literarisch-musikalische Überlieferung seit Wagner und Hugo Wolf angelegt wurde.

Man hat Gustav Mahler als religiösen Künstler ausgegeben und gemeint, seine Werkschöpfungen aus Musik und Literatur seien zu betrachten als Bruchstücke einer einzigen großen Konfession. Dem muß widersprochen werden. Mahler ist kein religiöser, und schon gar kein christlicher Künstler. Zum Jugendstil gehörte er auch darin, daß ihm die religiösen Motive unter der Hand zur meist ästhetischen Ornamentik entarteten. Rainer Maria Rilkes »Marienleben« steht daher in enger Nachbarschaft zum Finale der sogenannten »Auferstehungs«-Symphonie Gustav Mahlers. In Wirklichkeit bleibt Mahler – ganz übrigens wie sein Wiener Zeitgenosse Karl Kraus – ein Usurpator auch vor Gott. Was sich später bei der Achten Symphonie wiederholen sollte als kühne musikalische Ökume-

nik aus Hrabanus Maurus und Goethe, war bereits in jener Zweiten Symphonie in c-moll vorgebildet worden als sonderbar pantheistisches Amalgam aus Klopstock und Gustav Mahler.

Liest man, möglichst nicht im Konzertsaal, den Text, der diesem Symphonieschluß zugrunde gelegt wurde, so ist ein Mischgefühl aus Bestürzung und Erheiterung fast unvermeidlich. Zuerst hat Klopstock das Wort im Sinne religiöser Empfindsamkeit aus dem 18. Jahrhundert: »Der Herr der Ernte geht und sammelt Garben uns ein, die starben?« Mit dem anschließenden Alt-Solo aber hat sich Mahler auch als Dichter eingestellt. Die Glaubensanrufung ist nicht mehr, wie bei Klopstock, als Gewißheit dank Erlösungstat verstanden, sondern präsentiert sich unverhüllt als usurpatorische Selbsterlösung.

»Oh glaube, mein Herz, oh glaube  
es geht dir nichts verloren!  
Dein ist, was du gesehnt, dein was du geliebt,  
was du gestritten!  
Oh glaube,  
Du warst nicht umsonst geboren,  
hast nicht umsonst gelebt,  
gelitten!«

Der Text des anschließenden Chorsatzes ist – ebenso wie das Duett von Sopran und Alt – auch sprachlich

der Sphäre Klopstocks entrissen. Faustklänge künden sich an.

Wichtiger ist die pseudo-religiöse Haltung des Alt-solos. Hier wird der Primat der irdischen Leistung behauptet. Ewiges Leben nicht durch Erlösung, sondern durch weltliche Leistung und irdisches Leid. Dies alles gehört zur künstlerischen Ersatzreligion des 19. Jahrhunderts, ist also weit eher ein Zeugnis des Glaubensverfalls als Kunst einer neuen Religiosität.

Gustav Mahler hat auch dies gewußt. Wichtig war ihm allein das eigene Werk. Von christlicher Demut blieb er weit entfernt. Sogar der Pantheismus der Dritten Symphonie hat nichts mehr zu tun mit analogen Strömungen bei Goethe, sondern zeigt in oft naiver Weise, wie hier Natur einem übermächtigen Künstlerwillen nutzbar gemacht werden soll. Der – gleichfalls höchst naive – Text schließlich des Sopransolos von den himmlischen Freuden am Schluß der Vierten Symphonie in G-dur wurde zur rein künstlerischen Stilisierung. Ein fataler Zugwind des Kunstgewerblichen bewirkt heute Erkältung. Hier steht Mahler in der Tat sehr nahe beim Rilke der »Geschichten vom lieben Gott«. Der spätere Mahler aber muß geahnt haben, warum nach der vierten symphonischen Schöpfung das Schema der usurpatorischen Benutzung von Texten aufgegeben werden mußte. Die rein



musikalischen Formen der Symphonien 5 bis 7 bedeuten offenbar die Abkehr von der literarischen Ornamentik des Jugendstils und einer ranzig gewordenen Neuromantik. Der spätere Mahler steht in dem schroffen Nebeneinander von Literatur und Musik, wie bereits gesagt, dem Expressionismus nahe, dessen Vergeistigungsstreben schon beim frühen Mahler, liest man die Briefe, spürbar gewesen war:

Allzu lange hielt man Gustav Mahler für einen Epigonen und Ausklang. Auch er selbst muß sich oft in solcher Weise verstanden haben. Er war aber ein Wendepunkt, in vielem ein Neubeginn. Franz Kafka hat von sich einmal gesagt, auf seinem Leben habe niemals die schwere Hand des Christentums gelastet, und der jüdische Gebetsmantel sei vor ihm davongeflogen, ehe er einen Zipfel ergreifen konnte. Das klingt wie die Wiedergabe einer Szene, die Marc Chagall gemalt haben könnte. Vielleicht gehören sie insgeheim zusammen, diese drei Künstler: Mahler, Kafka, Chagall. Alle drei kennen sie die jüdische und die bäuerliche Welt; sie sind auf der Suche nach einer neuen Naivität, der sie im Grunde mißtrauen. Aber diese Brüchigkeit eben haben sie in ihren besten Werken nach Kräften gestalten wollen. So entstand eine wahrhaftige Kunst, denn die bequeme Harmonie war ausgespart worden. Die Kunst Chagalls, Kafkas und

Gustav Mahlers ist unerlöst. Der große Musiker begriff schließlich, warum er nicht, wie in der Zweiten Symphonie, die Schlußharmonie und Glaubensgewißheit erzwingen konnte. Das »Lied von der Erde« bedeutete eine Zurücknahme der Auferstehungs-Symphonie. Der Ausklang war so unharmonisch, daß die musikalischen Fragezeichen am Schluß der musikalischen Tondichtung »Also sprach Zarathustra« von Richard Strauß daneben als bare Gefälligkeiten erscheinen mußten. Eine neue Ära hatte begonnen: auch dank Gustav Mahler.

DIETER SCHNEBEL

*Das Spätwerk  
als Neue Musik*

I

**D**AS SPÄTWERK MAHLERS ist als Teil des Gesamtwerkes auf dieses bezogen. Wie kaum ein Komponist vor ihm – und nach ihm – hat Mahler seine je selbst schon umfangreichen Werke zu noch größeren Komplexen komponiert und so utopisch ein ganzes Oeuvre als eine Komposition visiert. Das zeigt sich an Verzahnungen. So kündigt sich das zweite Thema vom ersten Satz der Dritten Sinfonie (Part. S. 15 ①) bereits im Finale der Zweiten an (Part. S. 141); im Wunderhornlied der Dritten finden sich Vorwegnahmen des Schlußgesangs der Vierten; in dieser ertönt wie von der Zukunft her das die Fünfte einleitende Trompetensignal – im ersten Satz, unmittelbar vor der Reprise (Part. S. 30). Auch sonst beziehen sich spätere Werke oft auf frühere; freilich nie so, daß wörtlich zitiert und Einstiges in die Gegenwart geholt würde, als ob keine Zeit inzwischen verstrichen wäre; eher, wie um Vergangenes nostal-

gisch zu beschwören, oder im Früheren tendenziell Angelegtes zu erfüllen. Im As-Dur-Teil des ersten langsamen Satzes der Siebenten (Part. S. 112) klingt die Marschmelodie aus dem Eingangssatz der Dritten Sinfonie an (Part. S. 35 ☉), nun ohne Elan und mehr versonnen, als sie auch damals nicht so ungebrochen fröhlich gemeint gewesen. – Vielfach führt der Kompositionsprozeß eines Werkes bereits zum nächsten, sei es, daß fürs eine Vorgesehene sich doch nicht mehr verwenden läßt und dann zum Material für ein neues wird – so entstand die Vierte aus Abfällen der Dritten –, sei es, daß ein kompositorisches Problem mehrere Lösungen zuließ und die Erprobung auch anderer herausforderte. Der erste Satz der Siebenten ist eine Variante vom ersten der Sechsten.

Im Gesamtwerk Mahlers sind die erste Sinfonie und die Lieder eines fahrenden Gesellen das Vorspiel, Exposition der beiden Formen, die gleichsam die Themen seines Komponierens bilden. Die eine ist von Sprache geprägt, die andere impliziert autonome Musik. Die beiden Formen werden im Prozeß des Oeuvres vielfältig und differenziert vermittelt, so daß schließlich ein Liederzyklus zur Sinfonie wird – Das Lied von der Erde –, umgekehrt eine Sinfonie eine Art Liederzyklus werden möchte – die Neunte tendiert dahin, wie früher schon die Dritte, wo die Sätze der zweiten Abteilung

gleichsam konzentrisch um den ersten gruppiert sind; auch die Binnensätze der Siebenten sind ein kleiner Liederzyklus. Lieder aber begleiten das ganze Werk Mahlers, setzen auch Zäsuren, wie die Kindertotlieder nach dem zweiten Zyklus der Sinfonien.

Einen ersten formieren die 2., 3. und 4. Sinfonie, Werke mit solistischen und chorischen Vokalsätzen über eine Klopstock-Ode, ein Nietzsche-Gedicht und über hintergründige geistliche Lieder aus »Des Knaben Wunderhorn«. Nicht von ungefähr finden sich solche Stücke, denn die Sinfonien sind quasi literarisch; worauf Adorno hinwies: Musik als Roman. Kompositorisch geht es um die Schwierigkeit, einen prosaartig extensiven Zusammenhang zu schaffen, ohne musikalische Einheit aufs Spiel zu setzen. Einmal werden Hauptsätze gestaltet, auf die die anderen Sätze bezogen sind; die Zweite prozediert teleologisch zum Finale, die Dritte dezentralisiert sich vom ersten Satz her, die Vierte konzentriert sich auf den langsamen Teil hin. Zum anderen wird die erzählende Musik nicht äußerlich zusammengehalten, und überdehnten Verläufen auch der Bruch konzidiert. Für die sogenannten Wunderhornsinfonien bezeichnend sind die negativen Höhepunkte: Stellen, wo die Musik zerbricht, um alsdann wie ein Phönix aus der Asche zu steigen (II: Part. S. 116, III: P.S. 176, IV: P.S. 96 ②). — Der zweite

Zyklus von Sinfonien – Nr. 5–7 – enthält rein instrumentale Stücke. In ihnen entsteht Zusammenhang weniger aus der homophonen Kontinuität musikalischen Erzählens, als polyphon, aus der Auseinandersetzung von Gleichzeitigem. Statt des freien Stroms von Prosa mit Tendenz zu Außermusikalischem tritt Konstruktion absoluter Musik hervor; die Sinfonien dieses Zyklus sind architektonisch angelegt. So besteht die Fünfte aus einem mehr düster und einem mehr hell gehaltenen Satzpaar (langsam/schnell), zwischen denen ein Scherzo vermittelt. Die Satzfolge der Siebenten ist vollends symmetrisch disponiert: zwischen zwei raschen Ecksätzen – der erste von schwerem und finsterem Klang, der letzte etwas prächtig gehalten – stehen ein erster langsamer Satz, ein Scherzo und ein zweiter langsamer Satz in abgeblendeten Tönen. – Der dritte Zyklus besteht in der 8. Sinfonie und im Lied von der Erde, einer Sinfonie für Tenor-, Altstimme und Orchester, die Mahler nur aus abergläubischer Angst, es möchte wie bei Beethoven, Schubert und Bruckner seine letzte werden, nicht numeriert hatte. Hier werden wieder Singstimmen einbezogen, im einen Werk chorisch bis solistisch, im anderen bloß solistisch. Mahler verwendet sie nun nicht nur gelegentlich, sondern durchgängig, wie Instrumentalstimmen, so daß die Achte zur Kantate wird und die folgende Sinfonie sich

äußerlich als Liederzyklus präsentiert. In diesen Werken verschwinden die kontrapunktischen Formeln, mögen sie auch im ersten Teil der Achten noch die Musik beherrschen. Thematische Arbeit verlagert sich ins Subkutane: Tonreihen, wie im Lied von der Erde die sich zur Quart summierenden Intervalle große Sekund und kleine Terz bilden quasi seriell das Material für verschiedenste Gestalten. Polyphonie, wie sie zumal die streng gehaltenen Ecksätze der Sinfonien des zweiten Zyklus entwickelt hatten, tritt zurück; wird aber nicht preisgegeben, sondern als einer unter mehreren Dichtegraden des Satzes komponiert. Ebenso verliert sich das für die Stücke des zweiten Zyklus charakteristische architektonische Wesen. Hatte es noch im ersten Teil der Achten triumphiert, so werden im zweiten mehrere Sätze in solchem Maß integriert, daß ein ungebundener Formverlauf entsteht. Im Lied von der Erde wird die vom Schematischen befreite autonome Musik gänzlich prosahaft, und die lose Nebeneinanderstellung verschiedener Sätze schießt zu quasi sprachlicher Einheit zusammen.

Mit der 9. Sinfonie beginnt eine neue Phase von Mahlers Komponieren. Das Werk hat mit der vorhergehenden Sinfonie, dem Lied von der Erde, nicht viel gemeinsam. Wohl aber haben die Entwürfe der Zehnten Affinität zu Sätzen der Neunten: das Adagio er-

innert ebenso an Bruckner wie der abschließende langsame Satz der Neunten, und ein rascher Satz der Zehnten ist der Burleske verwandt. Beide Werke sind als reine Instrumentalmusik konzipiert, freilich nicht in dem Sinn wie der zweite Zyklus, nämlich absolute Musik. Der dritte Zyklus hatte Vokalpartien dem instrumentalen Gewebe gänzlich einverleibt und zur quasi instrumentalen Stimme gemacht. Solche Integration hatte die Instrumentalmelodien ihrerseits vokal affiziert, so daß sie oft wie vox humana tönnten. In der 9. und 10. Sinfonie werden Instrumentalpartien zuweilen vollends zur Stimme. Manche Melodien in den Ecksätzen der Neunten oder das große Bratschensolo aus dem Adagio der Zehnten sind so beredt wie nur die großen Lieder Mahlers. Die Exklamationen im Manuskript der Zehnten – im sogenannten Purgatorio steht an einer Stelle der Ausruf »Erbarmen!«, an einer anderen »Mein Gott, warum hast du mich verlassen?« – bedurften keiner Auslegung durch eine Singstimme mehr. Die Pseudomorphose dieser Instrumentalmusik zu einer gleichsam vokalen, in welcher ja das Äußere erhalten bleibt: die Konstruktion absoluter Musik, aber duldet kein Schema mehr. Jene Konstruktion hat sich dem Tonfall der musikalischen Sprache anzupassen, wird gar zu deren Nachkonstruktion. Solche Einheit verleiht der Musik Konzentration. In einem einzigen



Satz, wie dem Andante der Neunten, geschieht soviel wie in einer der früheren Sinfonien. Die einzelnen Sätze der letzten Sinfonien sind denn auch in weit höherem Maß selbständig. Sie unterscheiden sich von einander durch die Struktur ihrer Prosa. Die allerdings etwas lose Einheit des sinfonischen Ganzen entsteht, indem solche Strukturen zu einander in Beziehung gesetzt werden und einander ergänzen.

Also erscheint die *Comédie Humaine* der Sinfonien Mahlers im Überblick in vier Zyklen: der erste ist stark vokal gehalten; prosahafte Homophonie dominiert. Im zweiten, rein instrumentalen, herrschen Polyphonie und Architektonik vor. Der dritte intendiert, Vokales und Instrumentales, Homophonie und Polyphonie, Sprachliches und Konstruktives einander anzugleichen. Ein letzter, unvollendeter Zyklus will dessen Identifikation: musikalische Prosa wird konstruiert und darum werden die Instrumente zum Sprechen verhalten.

## II

Mahlers Spätwerk beginnt mit dem Lied von der Erde. Er hatte dieses Werk 1907 begonnen, wahrscheinlich während der letzten Arbeiten an der 8. Sinfonie. In diesem Jahr starb sein Kind; man entdeckte

sein schweres Herzleiden; und es endete seine Wiener Tätigkeit, der eine Art Emigration folgte. Über Spätwerke sagt Adorno (in einem kleinen Aufsatz über Beethovens Spätstil): »Das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität muß als das Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt. Dies Formgesetz wird aber gerade im Gedanken an den Tod offenbar. Subjektivität als sterbliche und im Namen des Todes verschwindet aus dem Kunstwerk. Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. Sie sprengt sie, nicht um sich auszudrücken, sondern um ausdruckslos den Schein von Kunst abzuwerfen. Von den Werken läßt sie die Trümmer zurück und teilt sich, wie mit Chiffren, nur vermöge der Hohlstellen mit, aus welchen sie ausbricht. Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin, Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk.« In der Tat wird in Mahlers Spätwerk der Stoff kaum mehr selektiv geformt, so daß die stilistische Einheit, die ohnehin nie Mahlers Stärke, vollends zergeht. Den Sinfonien des ersten und zweiten Zyklus eignete je noch ein spezifischer Stil. Solcher ward in der Achten bereits brüchig – der zweite Satz paßt nicht recht zum ersten –, hält

sich im Lied von der Erde wohl einzig kraft des Exotismus. In der 9. und 10. Sinfonie steht Heterogenes weniger verbunden als früher nebeneinander. Stil erscheint allenfalls innerhalb der einzelnen Sätze, die sich gerade deshalb so stark voneinander unterscheiden: Der differenzierten Coda vom ersten Satz der Neunten folgt zu Beginn des zweiten ein einfältiger Ländler in C-Dur. Ebenso mag nach der wilden Burleske, die man durchaus der Neuen Musik zurechnen kann, der edle Streichersatz des Adagios befremden. Als 1924 die Entwürfe der Zehnten publiziert wurden, und als 40 Jahre später Cooke's Bearbeitung davon aufgeführt wurde, störte man sich an der Einfachheit des Purgatorio-Satzes. Indem die späte Musik Mahlers den – wohl seit Anbeginn latenten – Verzicht auf stilistische Einheit offenbart, gibt sie den Blick frei zur Vergangenheit; vorab der eigenen: ein Satz der Zehnten gedenkt des Trinklieds vom Jammer der Erde. Die Burleske der Neunten beschwört die expressionistische Phase von Mahlers Schaffen: sie erinnert den zweiten Satz der Fünften. Der Purgatorio-Satz vergegenwärtigt das erschütternde Lied »Vom irdischen Leben« aus der Zeit der Wunderhornsinfonien. Aber nicht nur Eigenes erscheint im – übrigens Distanz schaffenden – Rückblick des Spätwerks, sondern allgemein die Musik, der es zugehört.

Schon die früheren Werke hatten wie durch ein Fenster bestimmtes Vergangenes beleuchtet: im leicht alttümlichen Scherzo der 2. Sinfonie tönt eine Stelle wie Bach (Part. 2. 97), und der erste Satz der Vierten klingt nach Mozart; neben vielem anderen wären als besonders exterritorial die Posthornstellen der Dritten und das »altväterische« Trio der Sechsten zu nennen. Das Spätwerk zitiert kaum noch so spezifisch Traditionelles. Vielmehr durchzieht solches anonym, gleichsam als Material die Musik. Seine Skala ist breit: Im Scherzo der Neunten gibt es Archaisches, wie der schon erwähnte Ländler, und wüst Vulgäres; aber auch findet man eine Partie, die von Schönberg sein könnte (Part. S. 92, 24). Die Burleske verschmäht auch die schlechte Gegenwart nicht: ihr Seitenthema imitiert Lehár (Part. S. 114).

Anders als in den früheren Werken, da das Traditionelle auratisch erscheint, als ein Verlorenes, das aus der Ferne noch herüberstrahlt, präsentiert es sich in den letzten Sinfonien gebrochen, als versammelten sich Trümmer. Das Andante der Neunten beginnt mit einer ausgedehnten Phase in reinem D-Dur; erst im 13. Takt, und nur da, erklingt ein nicht einmal sehr tonartfremdes b. Trotzdem tönt dieses D-Dur ungewohnt, enthält befremdende Melodien und Zusammenklänge, wie wenn Zerfallendes durcheinander geweht würde.

Solcher Herbst zeichnet die Dissoziation der tonalen Musik. Freilich mag diese auch anders heraufkommen als so melancholisch und voll spätem Glanz. Geraten nämlich die Bestandteile der überkommenen Musik stärker durcheinander, entsteht chaotische Musik wie in manchen Partien der Binnensätze der Neunten. Auch in den Scherzosätzen der Zehnten scheint derlei beabsichtigt zu sein. Indem Subjektivität den Stoff losläßt, kommt erst recht zutage, wie es um ihn steht.

### III

Solches Loslassen hat seine technische Seite: erzeugt kompositorische Verfahren. Diese entspringen freilich meist Techniken, die die frühere Musik Mahlers schon entwickelt hatte. Eine davon ist seine Kunst des Zitierens. Wie erwähnt, tendieren bereits die ersten wichtigen Werke dahin, das geschichtlich geprägte Material zuweilen auch als solches zur Geltung zu bringen – Vergangenheit daran aufscheinen zu lassen. Das geschieht in Zitaten, da ältere Musik, allerdings kaum je wörtlich, angeführt oder wenigstens angedeutet wird. Solche Einbeziehung von Fremdem verlangte Offenheit des musikalischen Zusammenhangs, zeitweise Dispensierung eines Verlaufs, um für anderes Raum zu

schaffen, auch Anpassungsfähigkeit, es hereinzuholen. In der dritten Sinfonie wird einige Zeit vor dem Zitat des Posthorns die Musik zunehmend uncharakteristisch, löst sich auch auf, während Vorankündigungen das Solo vorbereiten (Part. S. 153/154). Also sind Zusammenhänge zu gestalten, die Aussetzen, ja Abbrechen erlauben – dem kommt der vielfach prosahafte Charakter von Mahlers Musik entgegen –; oder den Zusammenhängen muß vieldeutiges Wesen eignen, um dem Fremden sich leicht anzuschmiegen – in der Tat klingt Mahler oft, als hätte man schon einmal gehört. Nun wird in Stellen, da Musik des Zitierens fähig, sie selber polyvalent. Das gefährdet gerichtete Zusammenhänge und architektonische Konzeption zumal. Deshalb wohl sind es in den Werken des ersten bis dritten Zyklus nur wenige, allerdings manchmal exponierte Stellen, da Zitate erscheinen. Häufiger wird bloß vage zitiert – indem Musik allgemein in fremden Ton fällt –, was sich dann leichter einarbeiten läßt. Den gestörten Zusammenhang aber rettet, daß das Fremde zur eigenen Musik in Beziehung gesetzt wird. Die Zitate bilden Rückblicke und Ausblicke auf das, was zu ihr Affinität hat oder wozu sie selber gehört. Sie werden so zu Momenten, da Musik sich besinnt. Auch wo Eigenes wiederkehrt – beispielsweise die Trauermarschstelle im zweiten Satz der Fünften, die Vorwegnahme einer

Rondoepisode im Adagietto, oder im Adagio-Finale der Neunten eine Partie aus der Burleske – will es kaum Korrespondenz herstellen, etwa um Konstruktion zu verdeutlichen, wie wenn Bruckner das Thema des Beginns am Ende triumphal wiederholt und dadurch Form verklammert; derlei Architektonik war Mahlers Musik immer abhold. Bei ihm löst denn selbst Wiederkehrendes eher Erinnerung aus als Wiedererkennen. Was wiedererkannt wird, kommt klar und eindeutig, Erinnerung aber aus Wirrnis, tastend, ebenso blitzartig. Sie bildet sich an Momenten, denen trotz des Bekannten ein Unbestimmtes und Unvorhergesehenes eigen ist. Die Zitate in Mahlers Musik, und was wiederkehrt, holen Vergangenes erinnernd in die Gegenwart, erkennen es als eines, das ihrer Geschichte zugehört. Indem das der Gegenwart Horizont verschafft, wird ihre Offenheit verdeutlicht. Setzt Mahler in den polyvalenten Stellen Zusammenhang aufs Spiel, so gewinnt er diesem zugleich Perspektive.

Im Spätwerk wird die Kunst des Zitierens zum kompositorischen Prinzip und Erinnerung zum Medium der Musik. Sie ist hier über weite Strecken so gehalten, als ob sie zu zitieren hätte: lose gefügt, floskelhaft uncharakteristisch, fast immer bereit abzubrechen. Nicht nur geriert sie sich, als hätte sie ein anderes vorzubereiten, tritt auch so auf, als wäre sie es selber – Musik

mit Distanz zum eigenen Zusammenhang. Konstruktion von Vorläufigem und seine Verarbeitung werden zu Problemen der Komposition. – Zu Anfang der Neunten erscheinen einfachste Formeln; zunächst eine rhythmische auf dem Ton A. Sie enthält drei Dauernwerte: 1 ♩. (=3 ♩) und 1 ♩, von den Celli gespielt, sodann 1 ♩ (=4 ♩), vom Horn intoniert. Gäbe es eine Dauernskala, so lägen zwei der Dauernwerte nebeneinander (3 und 4 ♩), zum anderen (1 ♩) wäre eine Stufe zu überspringen. Die zweite Dauer schließt sich an die erste direkt an, die dritte ist von der zweiten durch eine Achtelpause getrennt, so daß die Halbe noch um ein Achtel in den nächsten Takt hineinragt. Die Formel wird im zweiten Takt wiederholt, wodurch sie sich dem Ende ihres ersten Auftretens überlagert. Man hört also zunächst zwei aneinander anschließende Ereignisse, dann ein davon getrenntes, über das sich das nächste schiebt. Also: drei verschiedene Dauern, drei Arten, Ereignisse zu komponieren – in direktem Anschluß oder melodisch, voneinander getrennt oder punktuell und einander überlagert oder akkordisch. – Im dritten Takt setzt die Harfe ein und umspielt in zwei Motiven den Ton A : Fis-A, H-A. Von den drei Tönen dieser einfachen Melodie liegen zwei nebeneinander (H A), zum dritten ist eine Stufe zu überspringen (A Fis). Die rhythmische Formel wird in Tonhöhen ausgelegt. Au-



Berdem sind in diesen drei Takten drei wesentliche Farben des Stücks vorgeführt: Streicher, Bläser und Harfe. Und überdies sind drei Lautstärken aufgetreten – in effektiven Werten etwa pp, p, und unter Auslassen eines Werts mf. Musik hat sich in ihre Dimensionen Rhythmik, Melodik/Harmonik, Koloristik und Dynamik zu entfalten begonnen. Trotz – oder gerade wegen – der subtilen Gestaltung, deren Technik als eine Art serielle höchst zeitgemäß anmutet, machen diese einleitenden Takte den Eindruck des Ungestalteten und Zufälligen. Allmählich entsteht Musik, beginnt sich erst zu ordnen. Ihr Tastendes setzt sich fort, wenn im vierten Takt das Horn eine Melodie zu intonieren beginnt, aber der Aufschwung nicht weit reicht – schon nach einem Takt folgen echohafte Wiederholungen. Erst fünf Takte nach Beginn der Phrase wagt sich Melodisches wieder hervor, stagniert aber sogleich, denn erneut schließen sich Floskeln an. Drei Takte nach dem Einsatz des Horns gesellt sich seiner Stimme eine Violinstimme zu, wodurch eine zweite Periode eröffnet wird. Auch diese Melodie vermag sich nie recht von Floskelhaftem zu befreien. Erst nach fünf Takten kommt ein wirklich melodischer Bogen zustande. Übrigens ergänzen die beiden Stimmen einander, aber auch ihre Summe zeigt mehr Ansätze zu einer Melodie als eine solche selber. Das diesem Duo

hinzu Komponierte ist noch formelhafter: Tremolo-Figuren der Bratschen aus nur wenigen Tönen, einzelne Pizzicati der Celli, dreitönige Gruppen der Harfe und Motive der Klarinetten die jeweils ein Intervall umschreiben. Derlei Materialien werden ostinatohaft wiederholt, auch einmal leicht verändert oder gar reduziert. Die Harmonik, die aus dem Nebeneinander dieser Floskeln resultiert, tritt auf der Stelle. Sie scheint zwischen Tonika und Subdominante hin und her zu schwanken, indes werden die Töne H und E doch eher als ajoutées zu D-Dur aufgefaßt, so daß Harmonik im wesentlichen jenen ersten Klang der Harfe Fis-A-H umschreibt. Erst gegen Ende der Phrase zeigt sich Tendenz zur Dominante.

Musik, die wie diese nur aus Ansätzen besteht – sie wirken übrigens wie Bruchstücke eines Lieds –, könnte beinahe jederzeit abbrechen, aber auch quasi endlos weitergehen. In solch vorläufigem Zustand ließe sich manches umstellen, ohne daß Musik insgesamt sich änderte. Immerhin hat sie sich aus dem Amorphen des Beginns herausgearbeitet in ein freilich immer noch wenig Bestimmtes. Einen Bildtitel von Paul Klee variierend, könnte man diese Musik zu Anfang der Neunten Arsenal für ein Lied nennen. Das Lied folgt (Part. S. 4 ②) als dritte Periode. Allerdings bietet es keine Melodie, die sich aussingt: Atempausen hindern daran,

machen sie jedoch beredt – und zugleich stammelnd. Dieser Abschnitt ist durch Variation des vorigen gewonnen. Seine Formeln sind zu Charakteren umgebildet, auch nicht mehr lose, wie heterophon, zusammengefügt, sondern kontrapunktisch aufeinander bezogen, so daß ein klar gegliederter und eindeutiger harmonischer Verlauf entsteht. Hier erscheint Musik als geformter Stoff. Sie enthält traditionelle Elemente, zumal in der Rhythmik. Die Formel  $\text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \text{♩}$  durchzieht, wie ein Versmaß gliedernd, den ganzen Verlauf. Ihr verdankt der Abschnitt primär sein liedhaftes Wesen. Erst lange danach, in einer späteren Wiederaufnahme dieser Stelle, hat sich Musik noch solcher Formeln entschlagen. Das Lied tönt gänzlich individuell, ist gleichwohl der Vergangenheit verbunden, voll nostalgischen Ausdrucks (Part. S. 38 T. 4f.).

#### IV

Also zeigt sich in diesen drei Perioden, die den ersten Abschnitt vom ersten Satz der Neunten bilden, in verschiedenem Maß artikulierte Musik: Die erste Periode konstruiert amorphe Musik, zugleich solche in nuce. Die der zweiten Periode ist unbestimmt und vieldeutig disponiert. Erst in der dritten Periode wird konsistente

Musik geschaffen. Der Abschnitt konzipiert Entstehung von artikulierter Musik aus ungestaltetem Zustand, Genese eines Liedes. Hier werden Aggregatzustände von Musik komponiert. Sie erscheint festgefügt, wo in traditioneller Weise organisiert wird; wo demnach in der Horizontalen aus Motiven Halbsätze, aus solchen Perioden gebildet werden; wo vertikal die Gesetze der Harmonik und des Kontrapunkts den Zusammenklang regeln; wo auf weiteren Strecken thematische Arbeit waltet; mögen solche kompositorischen Verfahren noch so sehr emanzipiert worden sein. Die erste Phase des Finales der Neunten oder die auf Akkorden basierende Partie aus dem Adagio der Zehnten enthalten solchermaßen strukturierte Musik. Sie ist meist eingesetzt, wenn Exposition beabsichtigt wird (9. Sinfonie I, 3. Abschnitt, Part. S. 8), oder wo ein Prozeß gleichsam zu seinem Ergebnis gelangt ist (a. a. O. S. 16). Allerdings dient die traditionelle Technik zuweilen auch dazu, wüßt kompakte Musik zu artikulieren, wie das im Scherzo der Neunten mancherorts der Fall (Part. S. 90), und ebenso im ersten Scherzo der Zehnten wohl intendiert ward. Wird jene Technik demnach auch angewandt, um das Gegenteil des von ihr Beabsichtigten zu erreichen, nämlich Hervorbringung von Ungezügtem und Formlosem, so zielen die weniger traditionellen Verfahren Mahlers erst recht dahin. Was ein-

mal Durchführung hieß, ist von ihm als Auflösungs- oder auch als Entstehungsprozeß durchschaut. Entsteht etwas oder vergeht, ist die klare Gestalt noch nicht heraus oder schon dahin, und Musik zeigt sich verschwommen. In jener schon analysierten zweiten Periode vom ersten Abschnitt der Neunten sind die Formeln, aus denen sie komponiert ist, harmonisch nicht recht gebunden. Sie laufen heterophon nebeneinander her, und die Zusammenklänge haben etwas Zufälliges. Außerdem vermitteln in dieser Melodie mit Begleitung, als welche die Partie sich schematisieren läßt, eine Reihe von Zwischenwesen, so daß beide verunklart werden. Musik ist so konstruiert, als ob die übereinander geschichteten Bestandteile vertikal variabel, ja austauschbar wären. Daher denn auch die vielen Stimmkreuzungen beim späten Mahler, die es so sehr erschweren, ja unmöglich machen, den einzelnen melodischen Verlauf hörend zu verfolgen. Gleichsam wird das lineare Gebilde der Melodie vertikal auseinander gezerrt; verwandelt sich dabei in ein Diffuses, das zu akkordischen wie zu melodischen Gestalten Verbindungen einzugehen vermag. Nun bringt der späte Mahler aber auch in die Horizontale, den zeitlichen Ablauf, Variabilität hinein. Der zweite Satz der Neunten beginnt, als würde ein Ländler exponiert: ein Vordersatz, bestehend aus einem wiederholten Motiv,

und ein Nachsatz aus einem sequenzierten Gegenmotiv bilden einen symmetrisch gegliederten Viertakter. Das scheint sich schulmäßig fortsetzen zu wollen, denn das Motiv des Vordersatzes tritt wieder auf; müßte nun wiederholt werden, indes statt dessen erscheint irregulär das Gegenmotiv. Ein erneuter Anlauf des ersten Motivs, das, wie um zu kompensieren, einmal zuviel, ertönt, mündet unerwartet in ein neues Ländlermodell, dem dann, wieder völlig unvermittelt, das Gegenmotiv in die Parade fährt. Sind die Bestandteile der Musik aber erst einmal aus der Reihe geraten, ist nichts mehr auf den rechten Platz zu bringen. Die vexierte Zeit erzeugt einen schwankenden Verlauf. Anders als in jenem Arsenal für ein Lied, dessen Materialien noch des formenden Zugriffs harften, erscheint hier ein zerfallener Zusammenhang, dem Form schon im Schwinden ist – es sind komponierte Ruinen. Die solchermaßen – ob horizontal oder vertikal – aus den Fugen geratene Musik wird undeutlich. Ihr verflüssigter Zustand äußert Desorientierung – auch in anderen Parametern: zuweilen wird die Tonalität verwischt (9. Sinfonie, Part. S. 21 T. 2f.) oder der Rhythmus unscharf (a. a. O. S. 46/47).

Wenn Variabilität noch weiter ausgedehnt und Musik so strukturiert wird, daß die Ereignisse nicht bloß in der näheren Umgebung, sondern überhaupt woanders

und anders auftreten könnten, entsteht amorphe Musik. Wo auch das Flüssige noch verdampft, befinden sich die Partikel unverbunden neben- und übereinander quasi im Raum, als hätte keines mit dem anderen zu tun und befände sich nur zufällig an seiner Stelle. Wo man im ersten Satz der Neunten den Beginn der Durchführung vermuten könnte, ist solcher Zustand der Musik komponiert: ostinatoähnliche Formeln, repetierte Töne, aber auch lang gehaltene, Fetzen von Melodien versammeln sich zu einer auch tonal gänzlich dissoziierten Musik. Aber nicht nur durch Konstruktion von gleichsam Aleatorischem, sondern auch durch Überkonstruktion läßt sich chaotische Musik erzeugen. In der Burleske der Neunten findet sich derartiges (Part. S. 119); es wäre wohl auch in den raschen Teilen der Zehnten vorgekommen. Wird in solchen Stellen der Fortgang weitgehend neutralisiert, Musik verräumlicht, so erst recht, wo die unübersichtlich gehäuften Elemente unbeweglich verharren, wie in den 16 Tönen des Neunklangs der Zehnten. Hier ward ein oder zwei Jahre vor Berg bereits realisiert, was jener im zwölftönigen Akkord der Altenberglieder freilich konsequenter verwirklichte: Tendenzlosigkeit, vollendete Entropie als Allegorie des Todes.

Indem Mahlers Komponieren amorphe Musik einbezieht und Zwischenformen zwischen ihr und artikulierter Musik schafft, ermöglicht es kompositorische Vermittlung davon. Solche geschieht in Prozessen dergestalt, daß aus Gestaltlosem klare Formen entstehen, wie in jener Genese eines Liedes; daß ein dicht Gefügtes sich auflöst, wie in manchen Satzschlüssen des späten Mahler. – Die Endphase eines Satzes der Zehnten ist so konzipiert (Cooke Part. S. 244/245): in ihrem Diminuendo zergeht Melodisches, und noch die Tonhöhen selber werden verwischt: Die Fellinstrumente mit ihren stark unbestimmten Tonhöhen bestreiten in zunehmendem Maß das Geschehen. Geräuschinstrumente und Becken kommen hinzu. Ein knallartiger Schlag auf die gedämpfte große Trommel, wie ihn Mahler einmal bei einem Leichenbegängnis gehört hatte, scheint noch den Rest geben zu wollen. – Derartige Prozesse verlaufen allerdings nicht immer so kontinuierlich – dann etwa wenn Hochorganisiertes umschlägt in Unordnung, Bewegtes in Stillstand wie am Ende der Quasi-Exposition vom ersten Satz der Neunten (Part. S. 17/18). – Auch kommt es vor, daß ein Vorgang abbricht und ein neuer beginnt, der erste sich dann später fortsetzt – so nach jener liedhaften



Phase zu Beginn der Neunten Symphonie, wonach die Prosa eines höchst subjektiv gehaltenen Sprechgesangs folgt, die wiederum vom Lied abgelöst wird. – Solche alternierenden Prozesse mögen auseinander laufen oder sich annähern, gar konvergieren, wie im Höhepunkt des ersten Satzes der Neunten (Part. S. 52), wo das Lied den fast expressionistischen Gestus der rezitativischen Phase angenommen hat, und danach, in Konsequenz solcher Identifikation, Musik sich frei entfaltet, nun erst ungehemmt zu reden beginnt und sich aus-singt (S. 56). Zuweilen enthält ein Prozeß eine Enklave, darin ein anderer sich ankündigt. So wird im Finale der Neunten der satte Streichersatz plötzlich unterbrochen und eine Bläsermelodie in tiefster Lage eingeblendet (Part. S. 166, 3. Zeile), deren archaischer Duktus sich zur bisherigen Musik fremd verhält. Hier kündigt sich der zweite formal wichtige Prozess des Satzes an. Er opponiert der kompakten Streicherpolyphonie, deren Gesamtbreite zwei Oktaven kaum überschreitet, einen kahlen, oft nur zweistimmigen Satz, dessen Stimmen manchmal fünf Oktaven auseinander liegen (Part. S. 167/168, 3. Zeile).

Solches Komponieren ist insgeheim strukturell. Die Musik vor Mahler und die von Zeitgenossen wie Strauß und selbst Schönberg geht von charakteristischen Gestalten der Art von Themen aus, die trotz aller Ver-

arbeitung identisch festgehalten werden. Mahler nicht länger; bei ihm sind es musikalische Strukturen. Da ist nicht so sehr die spezifische Ausgestaltung des Einzelnen entscheidend, als vielmehr die Art der Konstruktion des Ganzen – ob ein solches Gebilde horizontal oder vertikal orientiert, ob mehr polyphon, mehr homophon gehalten, ob homogen oder inhomogen konzipiert. Auch werden sie nicht nur zeitgemäß, sondern oft gar traditionell, ja archaisch gezeichnet, da noch historische Tönung eine Bestimmung der Mahlerschen Strukturen ist.

Hier mag selbst ein Thema einmal am Platze sein, wo nämlich eine Struktur intendiert wird, die sich thematisch geriert. Sonst sind Themen, Motive, festgehaltene Tonfolgen schon ähnlich in den Untergrund abgesunken wie später in der seriellen Musik die Abläufe der Reihen – von wo aus sie freilich geheime Einheit stiften. Wer beim späten Mahler sich an Themen verliert, ihnen nachzuhören versucht, dem wird die Musik – vielleicht auch nicht übel – zum Irrgarten. Statt des Streits der Themen beherrscht der Streit der Gestaltungsprinzipien die musikalische Auseinandersetzung. Die Formverläufe lassen sich einzig von daher verstehen. Sie basieren auf den verwendeten Strukturen und werden noch in ihrem Gang von ihnen bestimmt. Wo stark gegensätzliche Strukturen kombiniert werden,

gerät der Formverlauf dramatisch, wo sie verwandt sind, ebenmäßig. Der erste Satz der Neunten entwickelt sich – worauf schon hingewiesen – aus dem Widerstreit einer liedhaft gereimten und einer prosaartig rezitativischen, zudem stark subjektiven Musik. Im zweiten Satz bilden dynamisch gerichtete (Part. S. 66 2. Zeile), richtungslos schwankende (S. 61) und quasi stillstehende Zeitverläufe (S. 75) den Formprozeß. Der bestürzende dritte Satz, fast schon als Komposition verschiedener Dichtegrade der Musik analysierbar, koordiniert Strukturen von verschieden starker Bewegtheit und Diffusion. Im letzten Satz tritt – wie ebenfalls schon erwähnt – chorisches engeräumiges und geräuschvoll weiträumiges Anordnen der Tonhöhenverläufe in Konkurrenz. Also wird in den Außensätzen mehr die Strukturierung der Tonhöhen – im ersten Satz die melodische, im letzten die harmonische – beachtet, in den Binnensätzen mehr die Zeitstruktur der Musik. Alle Sätze dieser lyrischen Sinfonie greifen Formen auf, die lange Geschichte implizieren. Beschwört der erste Satz die Sphäre des Liedes herauf, so der zweite die von Volkstänzen des Schlages der Walzer und Ländler. Der dritte Satz ist ein Marsch mit Ausblick auf Polka und Chanson, der letzte eine Musik des Eingedenkens, eine Art Grabgesang. Indem mit Geschichte durchtränkte Musik aufgenommen wird, ist

Vergangenheit einkomponiert, aber auch, und zwar durch ihre zeitweilige Mobilisierung, die Zukunft – perspektivische Zeitkomposition. – Über die formalen Prozesse in den skizzierten Sätzen der Zehnten läßt sich ob ihrer vorläufigen Gestaltung nichts Definitives ausmachen; nur der erste zeigt einen doch wohl endgültig gemeinten Formverlauf. Er exponiert zunächst die reine Horizontale: einen monodischen Verlauf, stellt diesem unvermittelt einen fast ebenso rein vertikalen entgegen: eine Akkordfolge, deren Stimmen erst im Fortgang des Satzes melodische Bedeutung gewinnen. Dem folgt, gewissermaßen als Diagonale, eine Melodie mit Begleitung, deren Bestandteile durch Variation der beiden anderen Strukturen gewonnen wurden. Im quasi kreisenden Verlauf des Stückes – die Musik mündet immer wieder in die Episode des Akkordsatzes – durchdringen sich die verschiedenen Arten von Musik, gleichen sich einander an, bis sie schließlich alle ihr Charakteristisches eingebüßt haben und etwas formelhaft geworden sind. Fazit und Konzentrat ist der melodisierte Klang, zugleich sozusagen vertikalisierte Melodie, die jene Klangfarbenmelodie des sechzehntönigen Akkords enthält.

## VI

An dieser Stelle offenbart sich Mahlers Musik als das, was sie ist, nämlich Klangkomposition. Indem die Stimmen also zum Klang zusammenzuschießen vermögen, zeigt sich, daß sie wesentlich als Klang gedacht waren. In der Tat sind die Strukturen Mahlers und die daraus entwickelten Prozesse primär klanglicher Natur. Werden – wie in der bisherigen Musik – Gestalten komponiert, ist die Farbe mehr oder weniger akzidentell. Gestalten lassen sich verschieden kolorieren, ohne sich substantiell zu verändern. Anders jene Gebilde, von denen Mahlers spätes Komponieren ausgeht; wenn hier Tonfolgen oder Rhythmen geändert werden, schwindet Identität nicht entfernt in dem Maß, wie wenn Instrumentation variiert wird. Und wo Korrespondierendes auftritt, kann es in erster Linie am Klang erkannt werden – so etwa die Liedstellen im ersten Satz der Neunten, die eben deshalb auch immer in der selben Tonart auftreten. Umgekehrt können melodische Charaktere durch überlagerte Farbverläufe zersetzt werden. Die Lehar-Parodie in der Burleske wirkt deshalb so grotesk, weil ihr Verlauf durch die Instrumentation unsinnig artikuliert wird. Ihr ist eine Klangfarbenmelodie überlagert (Ob + VI/VI/Ob/Ob + Fl + Kl/Kl/Kl/Kl + Fl + Ob/Fl + Ob/VI/Hr/Fg/Fl + Ob

+ Kl, Part. S. 114, 2. Zeile – S. 115), und zwar so, daß manchmal kleinste Partikel – etwa ein zweitöniges Motiv – umgefärbt werden. Vielleicht ist in solchem Wechsel der Klangfarben gar räumliche Bewegung des Klangs beabsichtigt, da dabei ja auch der Klangort sich ändert – und Musik womöglich zu wandern beginnt –. Zerlegung von Linien durch Klänge führt bei Mahler zuweilen zu analytischer Instrumentation: etwa spielen die Violinen die ganze Melodie, Oboen und Flöten je die Bestandteile (Lied von der Erde I ②). Auch horizontal werden Linien zerlegt, wenn nämlich jedes Instrument eine andere Klangform bietet – die Flöten Flatterzungen, die Klarinetten Triller, die Geigen saltandi (Lied von der Erde I ③) – und das einen diffusen leicht geräuschhaften Klang erzeugt. Solche Polyphonisierung der Melodie führt zu jenen, bei Mahler häufigen, heterophonen Kombinationen, da mehrere Stimmen mit geringen Abweichungen die gleiche Melodie umschreiben. Die Dynamik spielt bei der Komposition von kontinuierlichen Klangfarbenwechseln eine große Rolle, sei es, daß sie immer neue Klänge blasenartig hervortreten läßt (Lied von der Erde I ④), oder daß sie sie artikuliert – wenn etwa Violinen und Oboen die selben Töne spielen, das eine Instrument aber vom *p* zum *f* crescendiert, das andere gleichzeitig die Lautstärke vom *f* zum *p* zurücknimmt (Lied von der Erde

I 69). Das waren einige Hinweise. Dem genaueren Zusehen und einem Hören, das nicht nur Themen verfolgt, erschließt sich beim späten Mahler reichste Klangfarbengestaltung. Mehr noch: indem der Meister also Strukturen und Prozesse komponiert, die primär klanglich bestimmt sind, werden auch seine Formen zur Entfaltung von Klang. Er ist ihr Einheit stiftendes Prinzip, so daß jeder Satz seine spezifische Farbe hat.

In solcher Klangkomposition steht Mahler parallel zu Debussy. Während dieser mehr die Vertikale des Klangs bedenkt, ist Mahler mehr auf horizontale Klangverläufe aus. Neben Kompositionen Schönbergs aus der gleichen Zeit, wie die »Erwartung« oder die Orchesterstücke, mag sich Mahlers Spätwerk vergleichsweise konventionell ausnehmen, schon deshalb, weil sich in ihr Traditionelles unverstellt präsentiert. Übrigens könnte das mit Mahlers Konzeption einer Farbenmusik zusammenhängen, denn die Klangfarben, geliefert von in hohem Maß historischen Instrumenten, lassen sich – trotz aller Denaturierung durch Dämpfer und bestimmte Techniken – nicht in solcher Freiheit entwerfen wie Gestalten. Deren Komposition hatte Schönberg emanzipiert, indem er die horizontalen und vertikalen Bestandteile der traditionellen Musik weiterentwickelte, bis diese selber zerfuhr – wobei dann auch Koloristik diffus ward. Er erreichte in solchem Vorgehen

den augenscheinlich größten Fortschritt. Als er aber aus dem Antezedens der neuen Situation die Konsequenz zu ziehen gedachte, fiel er in die überkommene Konzeption von Musik zurück, mit deshalb, weil er sie selber nie in Frage gestellt hatte. Mahler machte schon früh die Farbe zum Konstituens und unternahm es also, die Musik prinzipiell umzuformulieren. Das Spätwerk versucht eine neue Konzeption von Musik zu gewinnen. Hier wird damit begonnen – wie gleichzeitig bei Debussy –, in struktureller Komposition Klangfiguren und -spektren zu konstruieren. Gleichsam als solche lassen sich die traditionellen Elemente einbeziehen. Das Verfahren hat von Collage, dem Einsetzen fertiger, nicht selber gestalteter Materialien in ein Kunstwerk um ihrer Struktur willen. Das verlangt einen etwas vagen, aufnahmefähigen Zusammenhang, aber auch den Eingriff in die Materialien, sie passend zu machen. Davon war die Rede. Hier zeigt sich, daß Mahlers Verhältnis zur traditionellen Musik durchaus nicht so freundlich ist, wie es zunächst scheinen mag. Seine Collagen behandeln vergangene Musik nicht nur so sacht wie da, wo sie »Heimweh« nach dem »alten Duft aus Märchenzeit« bezeugen; mit ihr wird auch umgesprungen – in einer an Heine gemahnenden Frivolität. Die historischen Modelle der parodistischen Partien sind in der Dynamik meist ebenso unmäßig wie hektisch modu-



liert. Das gleicht jenem bösen Spiel mit dem Lautstärkeknopf, das Musik unvermittelt zum Schreien wie zum Verschwinden zu bringen vermag. Das Vorgehen Mahlers läßt an moderne Experimente mit Verstärkern denken. Seine Techniken des Einkopierens schon vorhandener Materialien, des Verschiebens von Modellen in der Zeit, des Ein- und Abblendens wollen ohnehin hinaus auf Verfahren, wie sie die Musik der jüngsten Zeit entwickelte. Solche Manipulation traditioneller Musik sucht Verhärtetes daran loszusprengen, sie geschmeidig zu machen – beabsichtigt ihre Befreiung. Indem Mahler sie von innen umgestaltete, emanzipierte er sie ohnehin. So enthalten Mahlers letzte Werke Partien, deren Musik – sei es in Melodik, Rhythmik oder Dynamik – sich so weit vorwagt wie die seiner anscheinend moderneren Zeitgenossen. Aber auch die vermeintlich traditionellen Stellen bieten nicht einfach herkömmliche Musik. Als klangliche Prozesse konzipiert, sind sie kaum recht tonal – so wenig wie die Harmonik Schönbergs. Allerdings erlaubt die Freiheit der Mahlerschen Musik auch D-Dur zu inkorporieren, nämlich als Farbwert. Daß es als solcher eingesetzt wird, macht es freilich nicht recht geheuer: gerade einfache tonale Zusammenhänge klingen bei Mahler befremdend und Dur-Akkorde scharf, gar dissonant. Das neue Wesen dieser Musik kommt im Klang heraus.

So steckt Mahlers späte Musik voller »Tendenzen nach vorn« (Bloch) – Tendenzen, die immerhin so weit reichten, daß sie heute erst sich zu erfüllen beginnen. Gerechtigkeit erfordert es, ihn zu einem Meister der Neuen Musik zu reklamieren. Man hat vor einigen Jahren Debussy als einen der Väter der jüngsten Musik entdeckt. Dies ist ebenso für Mahler fällig. Bereits Schönberg hatte den Komponisten der Neuen Musik erkannt, als er nach Mahlers Tod die einstige Verachtung des vermeintlich konventionellen Komponisten endgültig revidierte. Angesichts noch fortdauernden Unbehagens an Mahler ist auf der Behauptung von Schönbergs Nachruf zu insistieren:

Das ist ein Ganz-Großer gewesen.

THEODOR W. ADORNO

*Wiener Rede*

WER AUS DEUTSCHLAND NACH WIEN KOMMT, um zu Gustav Mahlers hundertstem Geburtstag zu sprechen, muß fürchten, Eulen nach Athen zu tragen. Noch die Abweichungen, sein Wesen, sind nicht zu begreifen ohne Beziehung auf das, wovon er abwich und was selbst schon Abweichung ist, sein österreichisches Idiom, zugleich das der bestimmenden musikalischen Überlieferung von Europa. Der Wiener Oper schenkte er zehn Jahre, die als Ära Mahler nicht nur der Geschichte der Interpretation, sondern der der Musik selber unverlierbar sind. Fürs musikalische Gesamtbereich haben sie Maßstäbe gesetzt, die heute noch bis in die subtilsten Verästelungen des Komponierens hinein wirken. Im frühen Bewußtsein davon, daß die sogenannte Tradition ihre Verbindlichkeit verlor, hat er Deutlichkeit und Verantwortlichkeit bis in die letzte Note durchgesetzt und einer großherzigen und ent-

husiastischen Anschauung des Ganzen verbunden. Vom Österreichischen ererbte er den allem bloß mechanischen Ablauf widerstrebenden, verweilenden Instinkt fürs musikalisch Sinnvolle. Zugleich aber wurde er der Gefahr eines die geprägte Gestalt gefährdenden, bequem konzilienten *laissez faire* inne. Ihm opponierte er ähnlich wie der Verderbnis der Sprache durchs kultivierte Feuilleton sein Zeitgenosse Karl Kraus. Dadurch fällt Mahler bereits als Interpret in den Zusammenhang jener geistigen Bewegung der Epoche, die den herrschenden Konformismus kündigte. Das bewirkt paradox, daß die vergänglichen Aufführungen, die er einstudierte und leitete, unvergänglich auch denen sind, die sie nicht mehr hörten. Wie einer, dem ein geliebter Mensch gestorben ist, Spuren von dessen Sprache, Mimik, Gestik an solchen sucht, die ihn kannten oder wenigstens demselben Kreis angehörten, um aus der vielleicht ähnlichen Nuance eines Tonfalls den Trost zu ziehen, der Tote sei nicht gänzlich tot, so möchte man aus Details der Darstellungsweise solcher, die ihn kannten, rekonstruieren, wie es wohl unter ihm war. Manchmal meint man, die Züge seines Gesichts selber, die leidvoll zarten und machtvoll ernstesten, wären unter seinen dirigierenden und komponierenden Nachfahren aufgeteilt.

Auch um den Komponisten Mahler recht zu hören,

muß man an jenem Einverständnis teilhaben, das sich herstellt, wo Musik österreichisch gesprochen wird. Darin berühren sich noch Extreme wie Bruckner, der mit Mahler befreundet war, und Webern, vermutlich dessen authentischster Interpret. Mütterlich vertrautes Österreichisch reden Partien von Sätzen aus Mahlers Jugend wie das Trio der Ersten Symphonie, süß ohne Süßliches durch die reiche Differenziertheit der harmonischen Valeurs. Österreichisch ist die lange Ländlermelodie des Andantes der Zweiten Symphonie, die wohl jeden, der Mahler liebt, ursprünglich zu ihm führte. Sie allein reicht hin, den Vorwurf mangelnder melodischer Erfindungskraft zu widerlegen, falls der immer noch an ihn sich herantrauen sollte. Solcher melodischer Bögen war er fähig, wann immer er ihrer bedurfte, auch in der reifsten Periode, im ersten Trio der ersten Nachtmusik der Siebenten, im unvergleichlichen Fis-Dur-Thema des Adagio-Entwurfs der Zehnten. Daß er sparsam damit verfuhr, gründet nicht in Kargheit der Invention, sondern in seiner noch die schönste Teilgestalt überflügelnden Idee des Symphonischen. Österreichisch endlich sind auch seine Kontrapunkte, das phantasievolle Dazusingen von Melodien zu den einmal gesetzten, Verdichtung nicht durch Zusammenziehen, sondern durchs gewährende Ausschütten von Fülle. Noch in den abgeblendeten Wer-

ken der Spätzeit kehrt der österreichische Ton wieder. Im Totentanz der Neunten werden Reminiszenzen eines Ländlers gefiedelt.

Aber etwas vom Zwielficht jenes letzten Scherzos liegt über dem gesamten oeuvre. Die Heimat von Mahlers Musik ist nicht ganz ihre eigene. Stets befremdet ihr Vertrautes. Die traditionelle Sprache, die sie mehr respektierte als irgendeine andere der gleichen Ära, wird ihr uneigentlich, verstört und verstörend. An Mahlers Ruhm haftet Ärgernis, der Beigeschmack des Berüchtigten. Über ihn wird die Nase gerümpft, als frevelte er allzu menschlich gegen ein Tabu der Zivilisation. Voll des Ausdrucks, ohne Scham über die eigene Emotion, schockiert seine Musik doppelt, weil sie, weithin diatonisch, Vokabeln benutzt, die solchen unstilisierten Ausdrucks entwöhnt sind und unter seiner Anspannung zu zerreißen drohen. Darum wird Mahler abgewiesen, als Spätromantiker, als einer zwischen den Zeiten, als allzu subjektivistisch und als allzu monumental, kurz mit sämtlichen Formeln, die dem schlechten Gewissen der Versiertheit sich darbieten. Die mittlere, von Geschmack und gemäßigtem Fortschritt gezähmte Musikkultur, reaktionär auch gesellschaftlich, verdrängt Mahler.

Wenig taugt der Versuch, ihn gegen die längst standardisierten, automatisch hervorsprudelnden Einwände

zu verteidigen, indem man ihm mit dreister Überlegenheit seine historische Nische zuweist. Auszusprechen wäre, warum die lebendige Erfahrung seiner kollektiv verdrängten Musik fällig ist. Die Rechtfertigung dafür ist das Verdrängte selber; wahr an Mahler und überlebend das Ärgernis. Wollte man ihn einfach in auch so einen großen Komponisten umwerten und durch bloße Beteuerung des Großartigen retten, das er fraglos vollbrachte, so akzeptierte man vorab den Maßstab des juste milieu und betrüge Mahler ums Beste. Uneigentlich an ihm sind nicht nur die Bezüge auf die musikalische Volkssprache von Österreich und Böhmen, an denen man je nachdem entwurzelte Ironie oder schwächliche Sentimentalität bemängelt hat. Seine musikalische Sprache selber ist durch und durch gebrochen. Sie fordert jenes Convenü von der Musik als einer Kunst reiner Unmittelbarkeit heraus, an dem um so zäher festgehalten wird, je vermittelter die Beziehungen der Menschen sind, je mehr die Welt zur verwalteten geworden ist. Sagte Schönberg in seiner bedeutenden Abhandlung über Mahler, aus der Neunten Symphonie spräche nicht unmittelbar der Komponist, sondern ein Dritter, so hat er damit etwas getroffen, was mehr oder minder für alle seine Werke gilt und was das Unbehagen an ihm, als eines an Doppelbödigkeit, weithin erklärt. Kaum ein Thema,

geschweige ein Satz von ihm, der buchstäblich als das genommen werden könnte, als was er auftritt; ein Meisterwerk wie die Vierte Symphonie ist ein Als-Ob von der ersten bis zur letzten Note. Musikalische Unmittelbarkeit und Natur wird von dem angeblich so naturseligen Komponisten bis in die Zellen der Erfindung hinein in Frage gestellt. Bei unverkennbarster Eigenart, äußerster Plastik fügt er sich nicht dem zumindest seit der frühen Romantik eingeschliffenen Ideal von Originalität. Die Themen, stets als mehr und anderes konzipiert denn das, was sie an Ort und Stelle sind, hat er vielfach entlehnt, oder dem Einwand der Banalität exponiert. Gleichgültigkeit gegen die Normen wählerischer musikalischer Kultur, oder vielmehr Rebellion dagegen, durchherrscht wie die Prägung des Einzelnen so die Anlage des Ganzen. Während, bis zu den letzten Werken, die überlieferten Schemata einigermaßen in Geltung bleiben, werden sie von der konkreten Formgestaltung desavouiert. Nicht nur sind die Proportionen der einzelnen Teile innerhalb der Sätze mit dem überlieferten Sinn der Schemata unvereinbar. Die musikalische Fiber selbst widerspricht dem Sinn der Formkategorien aus dem Schema, zumal der Sonate, die Mahler gleichwohl bis zur Spätphase nicht ganz abschüttelt. Daraus resultiert für den nach vorgezeichneten Typen Hörenden zu-



weilen der Eindruck eines Chaotischen. Dem etablierten Begriff von musikalischer Kultur geht es ans Leben. Auf dem Höhepunkt des ersten Satzes der Ersten Symphonie durchschlägt eine Fanfare gleichsam die Wand der sicher gefügten Form. Sie will, wider alle Kunst, Kunst in den Schauplatz eines hineinbrechenden Unbedingten verwandeln. Mahlers Musik rüttelt an der selbstgewissen Ordnung des Ästhetischen, der in sich ruhenden Verendlichkeit des Unendlichen. Sie kennt Augenblicke des Durchbruchs, des in sich Zusammenstürzens, der Episode, die inmitten des Ganzen sich verselbständigt, schließlich der Desintegration in auseinanderstrebende Komplexe. In ihrer Formgesinnung ist sie, trotz des gegenüber Strauß und Reger eher konservativen harmonischen, melodischen und koloristischen Vorrats, waghalsig avanciert. Als Repräsentant des immanenten, geschlossenen Kulturwesens von Musik hat Debussy seinerzeit protestierend die Pariser Premiere der Zweiten Symphonie verlassen. Ihn schreckte das Monströse und nach den Kriterien des klar und deutlich Überschaubaren Überdimensionierte. Später ist man taub geworden dagegen, daß Mahler aufbegehrte gegen die bürgerlich private, konventionelle Verengung von Musik. Man hat ihn der Wilhelminischen und der Ringstraßenmonumentalität verglichen, ihm ästhetische Elefantiasis vor-

geworfen. Damit wurde die alte, hämische Kritikerphrase, Wollen und Vollbringen klafften auseinander, gewissermaßen streamlined, dem Beckmesserschen Spott auf jenen, der's nicht nach der Regel anfängt, sondern von den Finken und Meisen seine Weisen lernte, die Weihe arrivierter Modernität verliehen.

Aber was Mahler die Echtheitsapostel ankreiden, das durch und durch Gebrochene, die Unidentität der musikalischen Erscheinung mit dem, was dahintersteht, entfaltet heute sich in seiner Notwendigkeit. Weltschmerz, der Bruch zwischen dem ästhetischen Subjekt und der Realität, war seit Schubert auch der Stand musikalischen Geistes. Die Voraussetzungen der Formensprache jedoch hatte er nicht angegriffen. Das geschah bei Mahler. Die auf sich selbst zurückgeworfene Seele findet sich in ihrem angestammten Idiom nicht mehr zurecht. Sie ist verstört darin, er reicht nicht mehr an die unmittelbare Gewalt ihres Leidens heran. Darin war Mahler, der vom Rand der Gesellschaft herkam und die Erfahrung seines Ursprungs nie verleugnete, gar nicht so verschieden von Hofmannsthals hochgeborenem Lord Chandos, dem die Worte zerbröckeln, weil sie nicht mehr sagen, was sie sollen. Nur hat er daraus nicht die Konsequenz des Verstummens gezogen. Indem er vielmehr in die überlieferten Worte und Sätze der Musik Intentionen ein-

legte, die jene schon nicht mehr trugen, hat er den Bruch einbekannt. Die Uneigentlichkeit der musikalischen Sprache wird zum Ausdruck des Gehalts. Die tonalen Akkorde Mahlers, die unstilisiert und unver schminkt den Schmerz des von der entfremdeten Gesellschaft eingefangenen Subjekts hinausschleudern und darüber explodieren, sind Kryptogramme der Moderne, Platzhalter der absoluten Dissonanz, die nach ihm zur Sprache der Musik geworden ist. Unstilisierte Ausbrüche des Entsetzens wie der im ersten Trio des Trauermarsches der Fünften Symphonie, wo der unmenschlich schneidende Befehl ins Geschrei von Opfern zu schallen scheint, waren mit der tonalen Sprache, und inmitten des abgezirkelten Marschschemas, eigentlich schon gar nicht mehr möglich. Daß er es dennoch vollbrachte, mit gewohntem Vokabular das wahrhaft Unerhörte aussprach, macht das Skandalon aus. Heute, da die Musik für solche Erfahrungen ein adäquates Material gefunden hat, ist man versucht zur Erwägung, ob durch solche Angemessenheit nicht die unsäglichen Erfahrungen abgeschwächt und harmonisiert werden, die Mahlers Musik durchzucken und die viel später erst real werden. Seine Banalitäten aber, Petrefakte des Überlieferten, heben dessen Unversöhnlichkeit mit dem Subjekt erst recht hervor. Unentbehrlich sind sie einem Bewußtsein, das

rückhaltlos der geschichtlich heraufdämmernden Negativität sich überantwortet. Sie sind zugleich Allegorien des Unteren, Erniedrigten, gesellschaftlich Verstümmelten. Mit äußerster Kunst zieht Mahler, der passionierte Leser Dostojewskys, sie in die Kunstsprache hinein. Nirgends läßt er das Banale, das er zitiert, banal. Indem es beredt wird, wird es auch kompositorisch durchdrungen. Damit trachtet er etwas wiedergutzumachen von dem uralten Unrecht, das die musikalische Kunstsprache verüben mußte, als sie, um sich zu realisieren, alles aus sich ausschied, was ihrer gesellschaftlichen Voraussetzung, dem Bildungsprivileg, nicht sich einfügte.

Die Erfahrung metaphysischer Negativität, der Unmöglichkeit, durch Musik den Weltlauf derart als sinnvoll zu bestätigen, wie es zuvor, selbst in der tragischen Metaphysik Richard Wagners, sanktionierter Brauch war, der keine Ausnahme duldete, ist nach der Achten Symphonie in Mahlers Bewußtsein gedrungen. Davon gibt der berühmt gewordene Brief an Bruno Walter Rechenschaft, ein frühes Zeugnis dessen, daß aller Musik der Boden unter den Füßen schwankt, der expressionistischen Situation. Was an Mahler dem ordnungsfreudigen Ohr chaotisch dünkt, rührt daher. Weil seine Musik keinen verbürgten Sinn sich vorgibt; weil sie auch nicht, wie Beethoven, darauf hoffen darf,

daß durch übergeordnete, dynamisch-architektonische Logik Sinn als gegenwärtiger sich entlade, muß er schutzlos, ungedeckt dem Einzelimpuls sich überantworten. Der das Untere als Schicht des Komponierens eingelassen hat, komponiert von unten nach oben. Keiner Totalität weiß diese Symphonik sich mächtig, es wäre denn die, welche aus der zeitlichen Schichtung ihrer einzelnen Felder aufsteigt. Könnte man das Musikideal des Wiener Klassizismus, in dem Totalität unangefochten den Vorrang behauptete, dem dramatischen vergleichen, so ist das Mahlerische episch, verwandt dem großen Roman. An ihn mahnen die Erhebungen der Leidenschaft; das Unerwartete, scheinbar Zufällige, gleichwohl Notwendige; die Umwege, die allein der Weg sind. Unter der erzitternden Hülle der alten, versöhnlichen Symmetrieverhältnisse, reift jene musikalische Prosa heran, die dann zur Sprache von Musik überhaupt wurde. Mahler verstehen heißt darum, der Hörkrücken der herkömmlichen Typen soweit wie nur möglich sich zu entäußern, bei den vielfach sehr ausgedehnten Sätzen keine geringe Zumutung. Wie von unten nach oben komponiert ist, muß man von unten nach oben hören, dem Zug des Ganzen, von Kapitel zu Kapitel, sich überlassen wie bei einer Erzählung, bei der man nicht weiß, wie es ausgeht. Dann wird man einer zweiten und besseren

Logik inne. Sie folgt aus der Geprägtheit und Bestimmtheit der einzelnen Charaktere, nicht aus einem abstrakt vorgeordneten Entwurf. In Mahlers Entwicklung hat sie immer mehr sich verstärkt. Die Kraft zur Organisation des Ganzen wurde eins mit der Fähigkeit, dies Ganze aus dem heraus zu entfalten, wohin das Einzelne will. Die Zufälligkeit bloßer Existenz, die er auf sich nahm, ist ihm ohne Anleihe beim nicht länger Verbürgten zum Verbindlichen gediehen. Das definiert den Rang Mahlers als den eines großen Komponisten: an Fähigkeit zur Objektivierung des fessellos Subjektiven hat keiner der Neueren es ihm gleichgetan. Was ihn aber zum abenteuerlichen Komponieren bewog, war selber nicht privat zufällig. Er trug illusionslos dem unaufhaltsamen Verfall von Formen Rechnung, die sich gebärden, als ob ihr bloßer Vollzug einen Sinn stifte, der im realen gesellschaftlichen Dasein nicht gegenwärtig ist. Aus solchem Zerfall hat er die objektive Tendenz herausgelesen und ihr gehorcht. Daher seine Gewalt.

Mahlers Musik ist kritisch, Kritik am ästhetischen Schein, Kritik auch an der Kultur, in der sie sich bewegt und aus deren bereits vernutzten Elementen sie sich fügt. Wo er unter der Kultur ist, ist er zugleich über ihr. Aus einem ins Leben glückvoll-unglücklich hinübergeretteten Fond von Kindheit heraus hat er die

Verpflichtung zur erwachsenen Resignation, zur Selbst-einschränkung nicht unterzeichnet, den offiziellen Gesellschaftsvertrag der Musik. Sein Naturell war das eines Fauve, eines Wilden, aber eines, der nicht die Auferstehung der Barbarei meint, wie sie vom Druck der Zivilisation ausgebrütet wird, sondern eine Menschheit oberhalb der gefügten Ordnung und ihrer Versagungen, die sonst das Kunstwerk durch seine bloße Existenz nochmals wiederholt. Die Kunstwerke, die er produzierte, träumen von der Abschaffung der Kunst durch jenen erfüllten Zustand, den seine Symphonien unermüdlich abwandelnd beschwören. Darum ist sein Werk widerspruchsvoll geraten. Die Züge, die das Cliché der Differenz von Wollen und Vollbringen festnagelt, sind nicht solche ästhetischer Unzulänglichkeit, sondern der Unzulänglichkeit des Ästhetischen selber. Nicht zu leugnen, daß das eine nicht ohne das andere sich haben läßt. Kunstwerke über der Kultur genügen ihr nie so recht. Gebilde obersten Anspruchs aber gelingen, indem sie ihre Schwächen in Stärke umschaffen. Wie Mahler subjektiv aus seiner Neurose oder vielmehr der realen Angst des armen Juden seit dem letzten Gesellenlied die Kraft eines Ausdrucks zog, dessen Ernst alle ästhetische Nachahmung, alle Fiktion des *stile rappresentativo* überstieg, so hat er den Mangel an Unmittelbarkeit, auch an primärem Geschick

und kompositorischer Virtuosität, als Fermente seinem Komponieren zugebracht. Aus der unpolierten Kargheit seiner Anfänge wurde jene Deutlichkeit, jene schmucklose Ökonomie des Komponierens, die schon vor einem Menschenalter Erwin Stein mit Recht Mahlers Sachlichkeit nannte. Bei ihm wahrhaft ist, nach den Worten des Chorus Mysticus, die zu vertonen er nicht zurückschreckte, das Unzulängliche Ereignis geworden. Noch die Monumentalität, über die sich zu mokieren bequem ist für jene, die vor ihm den Vorzug voraus haben, daß sie fünfzig Jahre später geboren wurden, drückt den Willen aus, bei jener mittlerweile zum genrehaften Schmuck verkommenen Intimität nicht sich zu bescheiden, in die gerade die kultiviertesten Komponisten, Brahms und Debussy, sich zurückgezogen hatten. Ist die Möglichkeit dieser Monumentalität, inmitten einer individualistischen Gesellschaft, problematisch, und hat Mahler dem seinen Zoll zu entrichten, so hat er dafür wiederum manchmal ein Desiderat erfüllt, das alle neuere Musik seit Bach anmeldete und das zumal in der österreichischen Symphonik überliefert war: die leer verlaufende, nicht länger überwölbte Zeit zu füllen, in glückvolle Dauer zu wandeln. Was man bei Schubert halb ironisch himmlische Längen genannt hat, was bei Bruckner durchschimmert, aber durch die unbewältigte Differenz der



epischen Idee und der herkömmlichen Schemata scheiterte, ist in den heimatlosen und gebrochenen Symphonien Mahlers nach Hause gekommen. Sind alle bedeutenden Konzeptionen der Kunst in sich paradox, dann war es die Mahlerische darin, daß ihm große Symphonik gelang zu einer Stunde, die das Gelingen großer Symphonik bereits verbot.

In den Frühwerken, den vier ersten, untereinander eng miteinander verbundenen Symphonien, die man als Wunderhornsymphonien zusammengefaßt hat, sind die Mahlerschen Grundschichten, Weltlauf und Durchbruch, dialekthafte Nähe und leidvolle Gebrochenheit, noch kraß nebeneinander gelagert. Überdeutlich zuweilen bis zur programmusikalisch poetischen Absicht kommen sie zutage. Dem danken sie ihre Frische, das unauslöschliche Aroma der Charaktere. Nie wieder hat Mahler so weit sich vorgewagt wie im ersten Satz der Dritten Symphonie, die eben darum wohl heute vernachlässigt wird. Er ist das Mahlersche Urphänomen, mit den aus dem abgesteckten Klangraum wild hervorpreschenden Posaunen der langsamen Partien; mit der Folge der Märsche, die nicht von einem festen Bezugspunkt aus vernommen werden, sondern in panischem Zug das Ohr selber in die Bewegung reißen, das gleichsam aus immer wechselnden Stellungen zuhört; im Schlußabschnitt der Durch-

führung schon so undomestizierten Klanges wie dann das Orchester der heroischen Phase der neuen Musik. Mahler verzichtet darin auf die tradierte Idee des symphonischen Zielpunktes und wartet, ohne Regie zu führen, bis das Tosen sich erschöpft. Durch nichts anderes verknüpft er es mit der Wiederkehr des Anfangs als durch den Trommelrhythmus: kahle Zeit schimmert durch wie die Leinwand auf manchen Bildern aus der Frühzeit der Moderne. – Die Angst vor der eigenen Kühnheit, die Mahler danach muß ergriffen haben, ist produktiv geworden: in der Vierten Symphonie, dem Epilog der Dritten, werden alle Schichten gebändigt. Aber ihr Maß, das einer Verkleinerung auf die Kindheit, bleibt ungebrochen. Nicht nur resultiert ein Gebilde, das den überlieferten Standards am ehesten Genüge tut und den Stumpfsinn zur prompten Nennung von Mozarts Namen anreizt. Zugleich ist es hintergründig, wie nur das beschädigte Millennium von Kafkas Naturtheater von Oklahoma. Keine Symphonie Mahlers ist tiefer von der Trauer durchdrungen als die seraphische, und das gerade macht sie zum hommage à Mozart. In ihr erst hat der spät Reifende, keineswegs in der Selbstverständlichkeit seines Handwerks Geborgene, die volle Verfügung über die kompositorischen Mittel erworben. Die drei großen Instrumentalsymphonien danach sind Reflexionen auf die

Bilderwelt der frühen. Mit dem Metier, das ihnen zugewachsen ist, wird jene freilich auch distanziert, in einen rein in sich selbst durchgestalteten musikalischen Zusammenhang aufgehoben; Wiederholung im dialektischen Verstande des Wortes. Vielleicht ist der vielberufene tragische Charakter der Sechsten Symphonie selber Ausdruck des Immanenzzusammenhangs, zu dem Mahlers Komposition sich intensivierte. So wie dieser keinen Ausweg duldet, so rauscht in dem großen Finale der Sechsten Leben, nicht um von außen ereilt zu werden von den Hammerschlägen, sondern um in sich selber zusammenzustürzen: der *élan vital* enthüllt sich als die Krankheit zum Tode. Der Satz verbindet die mächtigen Dimensionen eines episch sich ausbreitenden Musikideals, die schenkenden Elevationen des großen Romans mit der zwangvollen Dichte der thematischen Arbeit: Einlösung der symphonischen Idee in eines mit deren Suspension. Ebenbürtig der Sechsten ist der erste Satz der Siebenten. In ihm erweitert sich Mahlers Sprache und begibt sich jenes leise Anachronistische, das bis dahin mit seiner Kühnheit sich verschränkte. Die Farbenskala des Orchesters schließt alles ein vom leuchtenden Überdruß bis zum finstersten Schatten. Nicht minder reich ist die Harmonik. Die Quartenbildungen mögen unmittelbar Schönbergs ein Jahr später vollendete

Kammersymphonie angeregt haben; erstaunlicher noch sind die perspektivischen, die Musik körperhaft herausmodellierenden akkordischen Eckpunkte des zweiten Themas. Retrospektiv dann erprobt in der Achten Symphonie die meisterliche Hand sich an dem, was Mahlers Jugend in der Zweiten Symphonie vorwegnehmen wollte. In dem Hymnus *Veni Creator Spiritus* gibt es Stellen, wo die Unmöglichkeit des Beginnens selber zur Gewalt wird, als wäre es wirklich gelungen. Kein stärkeres Argument aber spricht für Mahler, als daß es ihn bei der Affirmation des *chef d'œuvre* nicht duldete. Ihm ist daran das affirmative Wesen selber verdächtig geworden. Die Idee des Durchbruchs, von der er nie abließ, hat er zur Erinnerung vergangenen Lebens als der Utopie eines nie Gewesenen sublimiert. Erstmals sprengt im Lied von der Erde der subjektive Ausdrucksdrang den zur symphonischen Objektivierung. Es gab das Stichwort universaler Einsamkeit und ist damit Mahlers populärstes Stück geworden, bis heute die letzte Komposition, die trotz ihrer Autonomie, trotz der gänzlich durchgestalteten Faktur die Menschen bezwang. Rätselhaft daran aber ist ein Vermögen noch über die Meisterschaft hinaus, das kaum technisch angemessen zu beschreiben wäre. Einfachste Wendungen, Formeln zuweilen sind im Lied von der Erde so gesättigt mit

Gehalt, wie die alltäglichen Worte eines erfahren Alternenden, jenseits ihrer bloßen Bedeutung, dessen ganzes Leben bergen mögen. Geschrieben von einem noch nicht Fünfzigjährigen, ist das Werk, der inneren Form nach fragmentarisch, eines der größten Zeugnisse musikalischen Spätstils seit den Letzten Quartetten. Überboten wird es womöglich vom ersten Satz der Neunten Symphonie. Er verweilt in der gleichen chinesischen Dolomitenlandschaft von Bach und Fichten, faßt aber die pralle, gedrängte Fülle des Vokalwerks in einer weit ausgreifenden symphonischen Objektivität, die endgültig von der Sonate sich scheidet. Zwei Themen, Dur und Moll, alternieren dialogisch. Sie holen weit aus zur erinnernden Erzählung von Vergangenen. Ihre Stimmen verflechten, übertönen sich, rauschen ineinander, bis, unterm Ansporn eines dritten Motivs, das Gebilde in leidenschaftliche Gegenwart sich verstrickt, um unter einem Schlag zusammenzubrechen, den man ahnt seit dem Rhythmus des ersten Takts. Nichts bleibt zurück als Bruchstücke und die Süße von schmeichelnd vergeblichem Trost. Das letzte Werk, das Mahler vollendete und dessen dritter Satz schon Partien einer vom Generalbaßschema wegstrebenden Polyphonie enthält, ist das erste der neuen Musik.

Mahler hat die Folgerung aus etwas gezogen, was

heute erst ganz offenbar ward: daß die abendländische Idee einheitlicher, in sich geschlossener, gewissermaßen systematischer Musik, deren Zusammenschluß zur Einheit identisch sein soll mit dem Sinn, nicht mehr trägt. Sie ist unvereinbar geworden mit einem Zustand der Menschen, die keiner verpflichtenden Erfahrung solchen positiven Sinnes ihrer Existenz mehr mächtig sind; unvereinbar mit einer Welt, die ihnen keine Kategorien glücklicher Einheit mehr beistellt, sondern bloß noch die standardisierten Zwanges. Sachlich ist Mahler auch in dem obersten, metaphysischen Verstande, daß er den ästhetischen Schein eines sinnstiftenden Ganzen abwarf, das real nicht mehr besteht, wenn anders es je bestand. Er, der vom Hedonismus seiner Epoche, von Strauß und Debussy, durch rücksichtslose Vergeistigung sich unterschied; er, dessen Ingenium selbstvergessen vergegenwärtigen wollte, was mehr ist als bloßes Dasein, hat zugleich, indem er unbeirrbar seiner Intention nachhing, deren Unmöglichkeit aufgedeckt. Metaphysisch wie kein Komponist seit Beethoven, hat er zu seiner Metaphysik deren eigene Unmöglichkeit gemacht, buchstäblich am Unmöglichen den Kopf sich ingerannt. Seine Welt ist wie die seines Landsmanns Kafka eine mit unendlich viel Hoffnung, nur nicht für uns. Erglühend setzt sie alles auf das Absurde, es könne doch noch werden. Dieser

Gehalt schwebt aber nicht abstrakt über seiner Musik, sondern durchsickert ihre Komplexion bis in die technische Verfahrungsweise hinein; sie ist konkret bestimmt zur Idee. Mahlers Technik ordnet sich um das Prinzip, ganz logisch, ohne Willkür, ohne Rücksicht auf Wirkungszusammenhänge zu komponieren und zugleich Logik zu übersteigen. Sehnsucht gilt dem Einstand von Konstruktion und Freiheit; diese wäre vergebliche Regung, wenn sie nicht an der Konstruktion sich erhärtete; die Konstruktion aber bliebe bloße Gewalttat des sich selbst setzenden Geistes, wenn sie nicht von einem Stofflichen erfüllt würde, das ihr nicht untertan ist, sondern mit ihr sich versöhnt. Man mag in dem seiner selbst bewußten Ziel, das der Mahlerschen Musik vor Augen steht, die spirituelle, von aller Dumpfheit des Heimeligen gereinigte Wiederkehr des Österreichischen erkennen, etwas Passives, Ergebenes, den einströmenden Gestalten ohne Eingriff Vertrauendes. Die Geschichte der Musik nach Mahler, und gar ihre jüngste Phase, hat die Integrationstendenz bis zum Äußersten durchgesetzt. Sie hat das Bachische, Beethovensche, Brahmsische Prinzip der thematischen Arbeit bis zur vollkommenen Determination aller musikalischen Elemente aus einem latent Gemeinsamen getrieben. Virtuell hat sie dabei das Mannigfaltige ausgemerzt, das synthetisiert werden soll;

das musikalisch Einzelne ist ihr vorweg zur Funktion des Ganzen geworden und hat seine Substantialität eingebüßt. Einheit jedoch wird unterhöhlt, sobald sie aufhört, Einheit von etwas zu sein; ohne dialektischen Widerpart droht ihr die leere Tautologie. Was neuerdings im Namen von Zufall der Konstruktion eingebaut wird, reflektiert kritisch auf jenen Tatbestand. Mahler wäre dafür die stärkste Stütze. Er hat dem Komponieren eine Dimension gewonnen, die verdrängt wurde wie er selber und die heute als Bedingung der Möglichkeit von Musik überhaupt evident wird. Es ist die Dimension der Charaktere, deren Differenz in der unterschiedslosen Einheit der gegenwärtigen integralen Sprache so sehr verschwimmt. Alle einzelnen Felder sind bei ihm aufs bestimmteste, eindeutigste formuliert. Sie sagen: ich bin eine Fortsetzung, eine Überleitung, ein Danach, ein Abgesang. Durch diese Drastik der Charakterisierung aber, die jegliches Einzelne kraft seiner Funktion, seines Formsinns im Ganzen, zu dem macht, was es ist, wird wahrhaft das Einzelne auch mehr, als es für sich ist. Es öffnet sich einer Totalität, die daraus sich kristallisiert, ohne als Prinzip von außen her den Charakteren angeschafft zu werden. Darum bleiben diese bei Mahler trotz aller physiognomischen Unverwechselbarkeit nie im Verlauf mit sich identisch, sondern wandeln sich



ohne Unterlaß. Mit Recht hat man einmal bemerkt, was einen zuerst an Mahler beeindruckte, sei, daß es immer anders weitergehe, als man erwarte. Gleichwohl ist dies romanhaft unschematische Wesen dem bloßen Belieben weit entrückt. Die Verfahrungsweise, die ihm dient, ist die der Variante. Die Charaktere sind gegenüber dem Ganzen zu selbständig, zu sehr Seiendes im Werden, um nach dem Gesetz traditioneller thematischer Arbeit sich aufzuspalten und bruchlos im Ganzen zu verschmelzen. In der Variante werden die einzelnen Charaktere wiedererkennbar festgehalten, die Struktur von Themen und Gestalten wird bewahrt. In Einzelzügen aber ändern sie sich; der Kunstmusik wird jenes Prinzip der mündlichen Tradition und des Volksliedes zugeführt, das in die Wiederholung der ursprünglichen Melodie Finten, kleine Unterschiede einlegt, das Identische zum Nichtidentischen macht; bis in die Technik hinein ist Mahler der Komponist der Abweichung. Die Variante selber jedoch, das Unerwartete, ist dabei Gegenteil jenes Effekts, als welchen die Schule von Berlioz, Liszt und Strauß das *imprévu* ausgenutzt hatte. Nirgends bringen die Mahlerschen Varianten Andersheit um der bloßen Abwechslung willen. Ihre Folge in der Zeit unterliegt, bei aller Regellosigkeit, einer gewissermaßen organischen, teleologischen Gesetzmäßigkeit,

der bis ins letzte Intervall sich nachgehen läßt. Wo es anders geht, muß es anders gehen, weil Spannungen, Potentiale ausgetragen werden, die beim ersten Auftreten der Gestalt sich anmelden. Warum etwas früher so und später so ist, wird stets aufs genaueste motiviert. Etwa schon im ersten Satz der Vierten Symphonie kann man beobachten, daß ein Thema auf die Vergrößerung eines seiner Intervalle von Anbeginn wartet und erst nach langer Entwicklung dies große Intervall gewährt; in solchen Spannungen der Varianten realisiert sich Mahlers symphonischer Atem, der Übergang des Partikularen zur Totalität.

An den Charakteren aber, den aufgehenden, sich erhaltenden, verschwindenden haftet Mahlers Gehalt. Sie sind nichts anderes als Ausdruck, der Funktion sowohl wie Konstituens der Form wird. Steht am Anfang der Mahlerschen Konzeption die Idee des Durchbruchs, dann vergegenständlicht sie sich kompositorisch in den Charakteren der Erfüllung. Unendlich viele Musik der Tradition verspricht etwas, das nie erfolgt; oftmals wird Versagung selber, die Zelebrierung ihres Zwangs, zum Ersatz dessen, was sie versprochen hatte. Bei Mahler aber kommt es; das ist sein Fascinosum. Stößt andererseits Mahlers Erfahrung in einer Gesellschaft, deren Bann nicht sich löst, darauf, daß das Bild von Durchbruch und Erfüllung

selbst als Bild entstellt bleibt, so findet er nach solcher Erfahrung den Charakter, den des drastisch auskomponierten Zusammenbruchs. Schon an Stellen des ersten Satzes der Zweiten Symphonie ist er entworfen, dann in den beiden ersten Sätzen der Fünften und vollends in den Partien des Andantes der Neunten auskomponiert, die auf die Katastrophe folgen. Schrumpft ihm in der letzten Phase die Idee einer Musik der Vergegenwärtigung transzendenten Sinns zusammen zur wahrhaft Proustischen Suche nach der verlorenen Zeit, dem Pavillon der Freude und der schlank blühenden Schönheit der jungen Mädchen, so schmiegt dem die Komposition sich an durch Charaktere des Zerfalls, durchs Fahrenlassen des Anspruchs von Integration. Ihren wahren Trost hat sie an der Kraft, der absoluten Verlorenheit ins Auge zu sehen, die Erde zu lieben, wenn keine Hoffnung mehr ist. Solche Charaktere sind die ohne den Trug von Einheit in Partikeln sich lösenden Abschiedssätze aus dem Lied von der Erde und der Neunten. Die gewaltlose Gewalt Mahlers, der solche Charaktere zuteil werden, ist die realer Humanität. Ihm hat Komponieren seine Größe nicht, wie nach Luthers Satz, indem es den Noten befiehlt, wohin sie sollen. Er folgt ihnen, wohin sie wollen, aus Identifikation mit dem von der ästhetischen Norm und im Grunde von der

Zivilisation selber grausam Gebändigten und Zuge-  
richteten, mit den Opfern. Am Ende wird Mahler  
gerade um dieser selbstentäußernden Identifikation mit  
dem Nicht-Ichwillen subjektivistisch gescholten. Der  
Ausdruck des Leidens, des eigenen und derer, welche  
die Last zu schleppen haben, pariert in Mahler nicht  
länger dem herrschaftlichen Anspruch des Subjektes,  
der darauf beharrt, so und nicht anders müsse es sein.  
Das ist der Ursprung des Ärgernisses, das er bietet. In  
seiner Jugend hat er das Gedicht „Zu Straßburg auf  
der Schanz“ komponiert. Zeit seines Lebens hat seine  
Musik es mit denen gehalten, die aus dem Kollektiv  
herausfallen und zugrunde gehen, mit dem armen  
Tambourg'sell, der verlorenen Feldwacht, dem Sol-  
daten, der als Toter weiter die Trommel schlagen muß.  
Ihm war der Tod selbst die Fortsetzung irdischen,  
blindwütig verstrickten Unheils. Die großen Sympho-  
nien aber, die Märsche, die durch sein gesamtes Werk  
hindurchdröhnen, schränken das selbstherrliche Indi-  
viduum ein, das Glanz und Leben denen im Dunkeln  
verdankt. In Mahlers Musik wird die beginnende Ohn-  
macht des Individuums ihrer selbst bewußt. In seinem  
Mißverhältnis zur Übermacht der Gesellschaft er-  
wacht es zu seiner eigenen Nichtigkeit. Darauf ant-  
wortet Mahler, indem er die Form setzende Souveräni-  
tät fahrenläßt, ohne doch einen Takt zu schreiben,

den nicht das auf sich selbst zurückgeworfene Subjekt zu füllen und zu verantworten vermöchte. Er bequemt sich nicht der beginnenden Heteronomie des Zeitalters an, aber er verleugnet sie nicht, sondern sein starkes Ich hilft dem geschwächten, sprachlosen zum Ausdruck und errettet ästhetisch sein Bild. Die Objektivität seiner Lieder und Symphonien, die ihn so radikal von aller Kunst unterscheidet, die in der Privatperson häuslich und zufrieden sich einrichtet, ist, als Gleichnis der Unerreichbarkeit des versöhnten Ganzen, negativ. Seine Symphonien und Märsche sind keine des disziplinierenden Wesens, das triumphal alles Einzelne und alle Einzelnen sich unterjocht, sondern sammeln sie ein in einem Zug der Befreiten, der inmitten von Unfreiheit anders nicht zu tönen vermag denn als Geisterzug. Alle Musik Mahlers ist, wie die Volksetymologie eines seiner Liedertitel das Erweckende nennt, eine Rewelge.

### *Epilegomena*

Gegen die Wiener Säkularausstellung 1906 mochte man einwenden, sie habe durch das Programm »Mahler und seine Zeit« den Horizont zu weit abgesteckt, das Spezifische Mahlers in der Allgemeinheit der Periode

verschwimmen lassen, wenn anders die Ausstellung von Visuellem davon überhaupt etwas erreichen kann. Aber gerade an der Beziehungslosigkeit des Ausgestellten zu dem Gefeierten ließ über diesen Erhebliches sich lernen. Die Zeit seiner Reife fällt etwa mit dem Jugendstil zusammen; Namen wie Roller und vor allem Moll, der Stiefvater seiner Frau, sind solche aus dessen Bereich. War jedoch Mahler von seiner Umwelt, auch der literarischen, so sehr distanziert, ist der fast vollkommene Mangel an Jugendstilzügen in seiner Musik. Bei Richard Strauß herrschen sie vor, dem jungen Schönberg fehlen sie nicht, auch an Reger wären sie zu entdecken. Allenfalls könnte man den exotischen Einschlag von Mahlers letzten Werken jenem Stil zurechnen. Sonst aber muß er, nach dem Standard dessen, was damals für modern galt, geklungen haben, als wäre er dahinter zurückgeblieben gewesen. Weder Parolen noch Formsprache des Jugendstils haben seinem Oeuvre sich eingeprägt. Die Bilder, aus denen es lebt, sind eher spät- als neuromantisch, von jenem Typus, gegen den man damals gerade revoltierte. Das anachronistische Moment indessen, das nicht ganz Mitgekommensein, wurde bei ihm zur Kraft, die über die Epoche hinaustrieb. Es verlieh ihm eine Art Resistenz gegen den Subjektivierungsprozeß, ließ ihn naiv festhalten am Modell großer objektiver Symphonik, und das Unmög-

liche hat dann wirklich seinen Werken etwas von kollektiver Unverbindlichkeit infiltriert, sobald sie technisch ihrer selbst ganz mächtig waren. Zuweilen ist die Zuflucht des Fortgeschrittensten in der Kunst der Rückstand des Vergangenen, den sie mitschleppt; dessen, was sie als unerledigt Aufgegebenes empfängt. Sie reicht über die Sphäre des up-to-date dadurch hinaus, daß sie aufgreift und umdenkt, was am Wege liegen blieb. Das nicht mit sich selbst, mit dem kompositorischen Subjekt Beschäftigtsein dieser Musik, das den zeitgenössischen Ohren wie ein Mangel an Differenziertheit muß geklungen haben, war potentiell schon die gewährende Selbstvergessenheit Mahlers. Sie legitimierte seine Symphonien als Sprache der Epoche, nachdem der Stil der einsamen Menschen, zu dem er es nicht brachte, als gleichgültig bereits veraltet war.

»Die Lichter, die aus deinen Wunden strahlen« – der Vers Georges liest sich wie ein Motto zu Mahler, seinem älteren Zeitgenossen. Daß aber bei diesem die Narben des Mißlingens zu Trägern des Ausdrucks und damit zum Ferment eines zweiten Gelingens der Sache umgeschaffen wurden, ist keine bloß private Eigentümlichkeit. Seine Musik fragt, wie die Form der Sonate von innen her so zu reorganisieren sei, daß sie dem Leben der Details nicht mehr gewalttätig oktroyiert

wird, sondern eins mit ihm. Das ist die Quadratur des Zirkels, vergleichbar der Sisyphusarbeit der Philosophie, Rationalismus und Empirismus zu vereinigen. Alle oberste Kunst hat etwas derart Paradoxales. Unlösbarkeit des objektiv gestellten Problems, nicht Unzulänglichkeit der Begabung gefährdet die Werke um so mehr, je tiefer sie angesetzt sind, je tapferer sie der eigenen Unmöglichkeit sich stellen. Oder vielmehr: authentischen Künstlern wird der subjektive Defekt zum Ort eines objektiv geschichtlichen Scheiterns. Nicht das schlechteste unter den Kriterien von Kunst ist, ob sie zufällig mißlingt oder durch die Zufälligkeit ihres Mißlingens hindurch ein Notwendiges ausspricht. Bei Mahler ist das zur individuellen Signatur geworden.

Die eigentümliche Präponderanz der Marschtypen bei Mahler ist besser zu erklären als bloß durch die Fixierung an Kindheitseindrücke. Was in den Märschen an Verhaltensweisen sich objektiviert, steht im engsten Verhältnis zur romanhaften Struktur der Mahlerschen Symphonie. Der Marsch ist eine kollektive Gestalt des Gehens. Er sammelt die ungebundene Zufälligkeit alltäglichen Verlaufs ein. Er suggeriert aber zugleich eine einsinnige, irreversible Bewegung auf ein Ziel zu. Zurrücknahme, Umkehr und Wiederholung sind ihm fremd, mochten immer auch solche Elemente vom



Tanz in den Marsch eindringen. Das Zeitbewußtsein des Marsches scheint das musikalische Äquivalent der Zeit des Erzählers. »Times marches on« – das ist ebenso Gleichnis eines ungeschürzten, streckenhaften, auch bedrohlichen Zeitverlaufs wie des Bewegungsimpulses, der solchem Zeitverlauf entspricht, wenn das Gefühl von diesem nicht gar in jenem Gehimpuls entspringt. All das wollen Mahlers Märsche. Sein Ingenium hat sie aus der Kindheit ausgegraben als Urbilder einer Zeiterfahrung, die im illusionslos wachen Dasein um so mächtiger ist, je weniger sie mehr in der Motorik des Kunstwerkes sich manifestiert.

Dem Hauptthema der Sechsten Symphonie wäre der Vorwurf des Offiziellen zu machen, etwa wie der Klang des Epithetons tragisch, das zu jener Zeit bereits, und nicht bloß in Musik, zur Bildungsreminiszenz herabgesunken war. Aber so emphatisch jenes Thema auch sich gebärdet, so sehr der genuin symphonische Gestus gerade als solcher etwas Theatralisches angenommen hat, es bleibt nicht bei der Draperie. Weil das Thema anfangs, wo es unmittelbar auftritt, seine Gewalt im Ton usurpiert, muß es sie dann gewinnen durch universale Vermittlung: Verarbeitung. Integral ist die Sechste derart, daß nichts Einzelnes bloß als Einzelnes zählt, sondern erst als das, als was es im Ganzen sich

enthüllt. Um solche Stücke zu verstehen, sollte man sich nicht besserwisserisch in die Themen festmachen, sondern sie zunächst einmal vorgeben und abwarten, was geschieht. Sogleich in der Fortsetzung wirft der Satz das Offizielle ab. Dort, wo erstmals der begleitende Marschrhythmus fehlt, wird der runde, geschlossene Klangkörper des Beginns aufgeschlitzt, als müßte er bluten. Das Hauptmotiv springt von den Geigen in die unmäßigen Posaunen, die Geigen spielen eine Gegenstimme dazu, sämtliche hohen Holzbläser eine Sechzehntelfigur, ohne harmonietragenden Baß. Erst nach der Störungsaktion dringt der Marsch mit den Viertelschlägen des Beginns und dann einer schrillen Oboemelodie wieder durch. Schon mit ein paar Takten motivischen Eingriffs vergeht vor Mahlers herzbrechendem Ton alles schulgerechte Wesen.

Das Scherzo der Sechsten hat seine Sinistres nicht zuletzt daran, daß, durch eingelegte Crescendi und chromatische faux-bourdon-Gänge in den Mittelstimmen, das Orchester sich zu dehnen scheint wie ein Körper, der zu platzen und Unheil anzurichten droht. Die Dreidimensionalität des Orchesters, sein räumliches Volumen gleichsam, wird zum Ausdrucksträger. Vielleicht nimmt es diese Qualität gerade deshalb an, weil Mahlers mühsame Entwicklung den vollen, körperhaften

Orchesterklang erst in den mittleren Instrumentalwerken sich eroberte, während zumindest die drei ersten Symphonien, durchs Bestreben, rein um der Deutlichkeit willen zu instrumentieren, im Klang eigentümlich flächenhaft, gewissermaßen ohne Raumtiefe bleiben. Diese ist erst dem polyphonen Orchesterdenken Mahlers zuteil geworden und wurde zugleich Moment des musikalischen Sinns, des Ausdrucks.

Das Trio desselben Satzes operiert, wie man weiß, mit dem häufigen Wechsel von Dreiachtel- und Vierachteltakt. Indem aber auch es polyphon gedacht wird, überschneiden sich im unregelmäßigen Metron die Einsätze der einmal definierten Gestalt derart, daß, was in der einen Stimme guter Taktteil ist, in der anderen schon schlechter wird. Dadurch stellt sich eine höchst eigentümliche rhythmische Interferenz her; im Zusammenhören ein schwankendes Gefühl der Schwerpunkte. Die Irregularität des Metrons beschränkt sich nicht auf die Außenfläche, die Folge der Zählzeiten, sondern reicht bis ins Innere, in die simultane Zusammensetzung der Musik hinein. Solche rhythmischen Innovationen sind dann, unter dem Bann dessen, was man seit Strawinsky und Bartók allein Rhythmus zu nennen sich gewöhnte, vergessen, kaum von den Komponisten weiter verfolgt worden. In keiner Dimension

der Musik ist bis zur jüngsten Phase weniger geschehen als in der des Rhythmus, von der am meisten die Rede war; Mahler erinnert auch daran.

Dem *Andante moderato* der Sechsten läßt sich entnehmen, wie Mahlers Formgefühl, ohne offenbaren Bruch, die überkommenen Schemata aufzehrt. Es hebt an, als wäre es eines der Kindertotenlieder, mit einer singbaren Oberstimmenmelodie, auf die ein Alternativthema folgt. Zunächst wechseln die Komplexe regulär miteinander ab. Die Erhebung aber, zu der die Durchführung, oder, wenn man will, der letzte »Gang« des Satzes geleitet, verleiht dieser Partie einen solchen Schwung, daß sie aus sich heraus auslaufen, allmählich abebben will. Ihre Intensität bedarf dazu eines längeren Zeitraums, damit keine Disproportion entsteht, die Entwicklung nicht jäh abbricht. Nach dem breiten Verströmen jedoch wäre für keine Reprise des Hauptthemen-Komplexes mehr Platz. Sie müßte akademisch angestückt wirken, wie eine bloße Verdopplung des Formsinns jener fallenden Handlung, die das Auflösungsfeld der Durchführung okkupiert. Deren Ende wird deshalb so gewandt, daß es, unmerklich, unabgesetzt die Funktion der Coda des Ganzen übernimmt. Um der Balance willen wird ausgespart, was üblicherweise die Balance herstellen soll, die Reprise. So subtil

und behutsam meldet in Mahlers reifer Symphonik die Erfahrung von der Nichtumkehrbarkeit der Zeit sich an. Das Mahlersche Prinzip der Variante, der Abweichung wird durch Ablenkung der Disposition der großen Formen; der gesamte Satz gelangt in seiner konkreten Bestimmtheit woanders hin, als der Komponist, oder vielmehr der tektonische Formplan wollte. Nach einer Theorie der zeitgenössischen Malerei ist das überhaupt der Wahrheitskern, der der meist clichéhaften Vorstellung von Originalität innewohnt. Diese ist ein Gewordenes; Goethe schon hat dem Maler Hackert in seiner Biographie nachgerühmt, daß er »allmählich zu eigenen Originalen hinaufstieg«. Die Bahn von Musik als eine der Ablenkung ist aber darum soviel zwingender als der Zwang ihrer offenen Logik, weil Ablenkung die reale Erfahrung zur ästhetischen Sprache bringt, daß ein jegliches Leben quer verläuft zu seinen eigenen Prämissen. Das Unentrinnbare ist die Ablenkung selber.

Mahlers Musik sei »konkret zur Idee bestimmt«. Damit das nicht kryptisch bleibt oder dem Verdacht sich aussetzt, es werde um die Alternative programmatischer und absoluter Musik mit einer leeren Gundolfischen Formel herumgeredet, wäre das zu belegen: kein Zug ist tiefer eingegraben in Mahlers Physiognomik. Im Finale der Sechsten, unmittelbar vor der letzten

Wiederkehr des Einleitungsfeldes, die schon die Coda ist, intonieren die Blechbläser noch einmal eines der Hauptmotive des Satzes und sequenzieren es, vier Takte vor dem endlichen Schlag. In diesen Takten ist das Gefühl des Gleichviel, des Gelingens im Angesicht des Untergangs, über das dieser nichts mehr vermag, mit äußerster Sinnfälligkeit, so unmißverständlich wie je das gesprochene Wort präsent, doch ohne alles musikfremd Literarische, dem Formverlauf Äußerliche. Was gesagt ist, wird ganz in der Sprache der Musik gesagt, vermöge ihrer eigenen Sprachähnlichkeit, nicht durch Pseudomorphose an Bilder und Begriffe. Kein anderer Komponist hat das je so vermocht wie Mahler. Daher rührt seine utopische Farbe: als wäre er dicht ans Geheimnis herangerückt. Er verheißt, Musik, die das von Worten Unaussprechliche spricht, aber stets wieder es verliert, weil sie keine Worte hat, könne es doch buchstäblich sagen.

Aber daß die Fähigkeit dazu Mahler nicht willkürlich zugeschrieben werde, läßt an einer langen Vorgeschichte sich zeigen. Selbst was in seinen Symphonien, zuerst von Erwin Ratz, negatives Feld genannt wurde, ist, ganz unliterarisch, bis auf den Klassizismus zurückzudatieren. Ein eindringliches Modell enthält das Trio aus Beethovens Fünfter. Der grimmige Humor darin ist

kein Ausdruckscharakter, über dessen Existenz sich streiten ließe. Eindeutig, objektiv zwangvoll wird er im Verhältnis der konkreten Musik zum Idiom. Nach dem Teilstrich setzt das Hauptmotiv an, ohne, wie zuvor, den guten Taktteil zu erreichen. Nach seinen Achteln gähnen, vorm nächsten Ansatz, zwei Viertelpausen. Das Idiom und die vorhergehende erste Triozeile läßt die Fortsetzung der Bewegung als selbstverständlich erwarten, und die Erwartung wird enttäuscht. Die Geste des Motivs, in den Bässen, fortissimo, suggeriert Stärke. Diese jedoch versagt. Der Felsblock wird zu kurz geschleudert, oder die täppische Riesenhand wagt es nicht, ihn überhaupt zu werfen, oder es ist überhaupt kein Felsblock. Daraus erhellt ganz unmittelbar, ohne daß Begriffe aufgeboten würden, das Vergebliche der Kraft, auch ihre Dummheit, solange sie sich nicht reflektiert. All das blitzt auf, ist nicht dingfest zu machen, sondern verschwindet so rasch wie das Phänomen im Allegro, und ist doch nicht weniger bestimmt als jenes. Man dürfte wohl sagen, daß Mahlers Musik insgesamt, und die negativen Felder zumal, das Modell solcher Beethovenschen Verfahrensweise über alle erdenklichen Ausdruckscharaktere ausbreiten, daß sie bei ihm die gesamte Symphonik erobert. Wie sehr Mahler von jenem Trio muß beeindruckt gewesen sein, bezeugt das Scherzo seiner Zweiten Symphonie.

Zu den idiosynkratischen Zügen von Mahlers Rhythmik gehören einzelne Töne, unter Umständen auch Begleitmotive, in denen der Fluß stillsteht oder vielmehr in der Luft hängt. Das gibt es bereits im »Urlicht« der Zweiten, wo unmittelbar vor der A-Dur-Rückung zu den Worten: »Da kam ein Engelein« eine nach dem Postulat dicht gefügten Fortgangs überflüssige halbe Note e komponiert ist. Besonders reich an solchen retardierenden Momenten das Finale: »Wir genießen die himmlischen Freuden« aus der Vierten Symphonie; die Gesamtwirkung ist, als wäre es um zwei Viertel verschoben, als wäre die ganze Musik verspätet hinter sich zurück; zum Doppelbödigen der Empfindung trägt das sehr bei. Verwandte Wirkungen kennt noch der Satz »Von der Schönheit« aus dem Lied von der Erde und der erste der Neunten Symphonie. Diese Stellen sind nicht etwa, wie manchmal expressiv überdehnte Töne bei Wagner oder gehaltene Akzentnoten Beethovens, Stauungen von Kraft, die deren Entladung motivieren, aber auch kein bloßes Innehalten, in dem die Bewegung sich beruhigt, sondern ein Drittes: Siegel der Dauer, des nicht von sich Loskommens der Musik. Die epische Formgesinnung der Mahlerschen Symphonik ist bis in die motivische Zelle gedrungen und weigert sich gewaltlos dem Weiterdrängen des dramatisch-symphonischen Wesens. Die Schwie-



rigkeiten, solche Takte richtig zu interpretieren, so, daß sie ihren Sinn im symphonischen Verlauf gewinnen, ohne ihn von Formkategorien wie der der Spannung zu erborgen, die sie nicht meinen, sind außerordentlich. Fast könnte man denken, es sei die Probe auf Mahler-aufführungen überhaupt, ob diese Momente gelingen.

Mahler hat, durch ihre Ausdehnung veranlaßt, ganze Symphonien im Großen nach dem Prinzip der Korrespondenz entworfen. So wird in der Fünften der Trauermarsch im zweiten Satz durchgeführt, ein Thema des Adagiettos im Finale, und zwischen den beiden insofern analog strukturierten Sätzen ist das große Scherzo die Zäsur. Ähnlich sind durch den Marschrhythmus, durch die Harmoniefolge mit den Herdenglocken, durch einzelne Motivgestalten die Ecksätze der Sechsten weit inniger aufeinander bezogen als bloß in der Verwendung des Dur-Moll-Motivs. Motivisch-thematisch ist ein Hauptbestandteil vom ersten Thema sowohl wie der Einleitung und der Coda des Finales zugleich der Krebs des Kernmotivs des ersten Satzes: anstatt a-c-h-a: a-h-c-a. Schließlich teilen die beiden Sätze deutlich choralhafte Bläserstrophen in Halben, die zwar motivisch ganz voneinander verschieden sind, aber eben durchs Choralwesen doch einander entsprechen. Noch die Neunte arbeitet mit Symmetrie der großen Archi-

tektur. Erster und letzter Satz sind langsam; beide analog in der Dissoziation ihrer Schlußpartien. Die Entdeckung von filmähnlichen Techniken wie der des Zeitraffers – im Rondo der Fünften – und der Zeitlupe – in den Zitaten des Episodenthemas aus der Burleske der Neunten in deren Adagio – sind der Mahlerschen Komposition durch das Bedürfnis solcher Strukturierung im Großen zugute gekommen. Aber wie produktiv solche Funde auch später sich erwiesen, sie treten bei ihm zurück hinter dem Jetzt und Hier des Komponierten. Noch wird die Großarchitektur nicht vollends zur musikalischen Fiber, sondern umrahmt aufrißhaft die Details; die Korrespondenzen der Disposition freuen mehr den, der sie entdeckt, als daß sie gar zu viel Macht hätten über den lebendigen Sinn. An wenigem läßt die Differenz der optischen Künste von der Musik so scharf sich erkennen wie daran; über den Rang eines Malers, eines Architekten entscheiden eben die Maßnahmen, die bei Mahler gleichsam hinzugefügt waren. Lange noch in der neuen Musik haben Lehren, die man aus jenen Konstruktionen Mahlers zog, ein Nebengeräusch des Bastelnden behalten; erst in der jüngsten Phase wollen sie ganz eins werden mit der Komplexion der Musik selber. Das ist vielleicht das gewichtigste Zeugnis für die gegenwärtige Konvergenz von Malerei und Musik; Mahler aber war der erste, bei dem sie,

nicht durch Klangmalerei, sondern durch den herrisch überschauenden Blick des Dirigenten auf die Leinwand der Komposition, sich ankündigte.

Je vertrauter man mit dem Werk Mahlers wird, desto deutlicher der Ursprung der rückläufigen Form, und damit der eines der zentralen Formimpulse der neuen Musik in ihm. Die Krebsdispositionen wollen der Konstruktion etwas von der Kraft zurückerstatten, die der offene Marsch ihr raubte. Schon die Neigung der Dritten, in der Durchführung die Themen der Exposition in umgekehrter Reihenfolge zu verarbeiten – verursacht wohl durch den Widerwillen gegen mechanische Wiederholung auch nur der abstrakten Formstruktur, vielleicht auch, um zwischen Expositionsende und Durchführungsanfang unmittelbaren Kontakt zu gewinnen –, verweist darauf; weiter geht das Finale der Sechsten Symphonie, dessen Reprise die Anordnung des ersten und zweiten Themenkomplexes vertauscht und diesen mit der wiederkehrenden Einleitung verschmilzt. Bis zum Selbstbewußtsein ist die krebsgängige Disposition getrieben im Adagiofinale der Neunten, wo die letzte Reprise in heftigem Ausbruch mit der zweiten Themenhälfte einsetzt und erst nach einem Moment äußerster Anspannung mit der ersten antwortet. Die Idee der Rückläufigkeit, als eine der großen

Struktur und nicht der Materialbehandlung im Kleinen, dürfte Berg von Mahler ebenso empfangen haben wie von Schönbergs »Mondfleck«. Sein Verfahren ähnelt dem Mahlerschen auch darin, daß es ihm nicht so sehr um tongetreue Krebse geht – obwohl auch die bei ihm ihre erhebliche Rolle spielen –, sondern um die retrograde Wirkung als solche; was dabei an konstruktiver Verbindlichkeit mangeln mag, wird von der Drastik des Erscheinenden wettgemacht. Hinter Mahlers Konzeption des Verfahrens steht aber ein ganz anderes als der Wille, Statik herzustellen, in welcher die Zeit widerrufen wird. Die krebsähnlichen Partien sind Formen des Zurückschauens, des Übergangs der musikalischen Gegenwart an die Erinnerung. Eine Formintention, die dann in den technischen Vorrat gelangt wie früher harmonische und farbliche Einzelvaleurs, ist auch bei Mahler zunächst aus dem Ausdrucksbedürfnis erzeugt worden. Es fand sich freilich von Anbeginn mit jener Aversion gegen musikalische Architektonik zusammen, die nicht ertragen kann, daß das Gleiche gleich wiederkehrt, als wäre nichts geschehen, während Musik ihre Ordnung doch nur hat an der Konsequenz aus dem, was geschieht. Ob aber mit der Transposition von jener Erfahrung in die Schicht des Materials nicht Entscheidendes vergessen ward, ist bis heute nicht entschieden.

Sagt tatsächlich bei Mahler jeder Formteil, jede Gestalt, jede Frage präzise, ohne Spur des Gleichgültigen das, was sie ist und was sie im Ganzen soll, so nötigt das den Komponisten, den *topoi* der überlieferten Formsprache der Symphonik ein solches Licht von innen aufzustecken, sie durch die Weise ihrer Behandlung derart zu aktivieren, daß sie noch einmal aufwachen zu dem, was sie einst sollten und was sie als *topoi* vergessen haben. Eine Vorstellung davon ist zu gewinnen an gewissen Instrumentationsmanieren aus der Spätphase. Ein *topos*, durch orchestrale Farbe Spannung zu erregen, etwa auf der Dominante, war der Paukenwirbel; mittlerweile schon so vernutzt, daß die Spannung ausbleibt oder zum spaßhaften Nachbild verkümmert. Mahler bedarf jenes Charakters, muß ihn aber umdenken, über sich hinaus steigern, damit er als neuer noch einmal wird, was er vielleicht an seinem ersten Tag im Wiener Klassizismus war. Er bewältigt das so einfach wie ingeniös: indem er gelegentlich in der Neunten Symphonie den Wirbel von der Pauke in die große Trommel verlegt. Diese ähnelt jenem Wirbel genug, um in der Erinnerung daran zu wirken. Zugleich aber hat die große Trommel, unbestimmter Tonhöhe, in Affinität zum bloßen Geräusch, etwas Un-domestiziertes, dem musikalischen Kulturbezirk Fremdes und damit viel mehr von der Angst, die aus dem

Paukenwirbel verdampfte. Was Konvention ward, wird Ereignis. Nichts anderes widerfährt bei Mahler den Konventionen insgesamt.

Wo Mahler, der herkömmlichen Idee dramatischer Integration zuliebe, am treuesten nach Sonatenweise gliedert, setzt die spezifische Formintention, das Antischematische nachdrücklich sich durch. Der Sinn der vorgezeichneten Komplexe ändert sich. Im ersten Satz der Sechsten gibt es einen orthodoxen Überleitungssatz. Der aber ist als Choral angelegt, also statisch und nicht, wie das Schema es erwartet, eigentlich vorwärts treibend; dabei durch dissonante Zusammenstöße verfärbt. Das hat sogleich seine Konsequenz für Aufbau und Verlauf. Der Choral kann nicht irgendwohin führen. Das auf ihn folgende, brutal blendende Seitensatzthema wird nicht durch ihn vermittelt. Gerade weil die Überleitung, die doch an der gewohnten Stelle steht, nicht in es mündet, überrascht es abrupt; verstärkt dadurch, daß nicht in es hinein moduliert ist, sondern daß auf das Choralende, die Dominante von d-moll, als Trugfortschreitung die Tonika von F-Dur folgt. Das Schlagende des zweiten Themas, Sensation als Charakter, liegt nicht bloß in ihm selbst, sondern resultiert zugleich aus der Formorganisation. Diese wird dann weiter davon tangiert. Der Überraschungseffekt läßt

sich nicht wiederholen. In der Reprise erscheint das zweite Thema bloß in Fragmenten. So verfährt Mahler nicht selten in solchen symphonischen Sätzen, wo Themen als ungebrochene Melodien überdeutlich, zu sehr Teilganze waren. Das Epatante des Seitensatzes wird ihm an Ort und Stelle entzogen und erst in der Coda nachgeholt. Der Satz ist wie zum Trotz sonatenhaft, aber er richtet sich nach dem musikalischen Inhalt.

Manchmal glaubt man, Mahlers Gehalt ließe ganz einfach sich nennen: daß das Absolute gedacht, gefühlt, ersehnt werde und doch nicht sei. Er glaubt nicht dem ontologischen Gottesbeweis, den fast jegliche Musik vor ihm nachbetet. Alles könnte richtig sein und ist doch verloren: darauf reagiert sein zuckender Gestus. Aber wie armselig, abstrakt und falsch darum bleibt der dürre Spruch vor seinem Werk. In Mahlers Musik ist, was die weltanschauliche Formel verfehlt, indem sie es festnagelt, entfaltet und zugeeignet im Ganzen einer Erfahrung, die sich nicht an das punktuelle Urteil verrät. Dadurch erst reicht sein Wahrheitsgehalt an das Gefühl heran, hinter dem das Urteil so ohnmächtig zurückbleibt wie die Phrase vom Sinn des Lebens hinter diesem.

Daß der Ausdruck von Totenmasken trügt, weiß ich wohl: wovon man sich vorspiegelt, es wäre das letzte,

wozu ein Leben physiognomisch sich zusammenfaßt, sei nur muskularen Veränderungen zuzuschreiben. Aber die Totenmaske Mahlers, die ich auf der Wiener Gedächtnisausstellung zum erstenmal sah, macht einem solche naturwissenschaftlichen Erwägungen schwer. Auch andere Totenmasken scheinen zu lächeln. Dazu jedoch gesellt sich, in dem zugleich leidend-zarten und befehlenden Antlitz, ein listig Triumphales, als wollte es sprechen: nun habe ich euch doch alle hinters Licht geführt. Hinter welches Licht? Spekulation könnte einen darauf bringen, die abgründige Trauer der letzten Werke hätte alle Hoffnung unterboten, um alle Illusion zu vermeiden; so als wäre Hoffnung das, was der Aberglaube »etwas berufen« nennt; als werde dadurch, daß man hofft, das Erhoffte verhindert. Dürfte man nicht die Bahn der Desillusion, die in ihrer Entwicklung Mahlers Musik beschreibt wie keine andere, als List verstehen, nur nicht als die der Vernunft, sondern der Hoffnung? Hat nicht am Ende der Jude Mahler das Bilderverbot noch auf die Hoffnung ausgedehnt? Daß die beiden letzten Werke, die er abschloß, nicht schließen, sondern offen bleiben, übersetzt das Ungewisse zwischen der Vernichtung und dem Anderen in Musik.



## QUELLENHINWEISE

Der Beitrag von Ernst Bloch ist seinem Werk „Das Prinzip Hoffnung“ (2 Bde., Frankfurt a. M. 1959) entnommen, der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags. Die „Erinnerungen“ von Otto Klemperer erschienen 1961 als selbständige Veröffentlichung im Atlantis Verlag in Zürich, der zur Wiedergabe in diesem Band seine Zustimmung gab. Theodor W. Adornos „Wiener Rede“ und „Epilegomena“ sind seinen Musikalischen Schriften II „Quasi una fantasia“ (Frankfurt a. M. 1963) entnommen, der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags.

1. Auflage 1966

Alle Rechte vorbehalten.

© der Texte von Arnold Schönberg liegen bei Frau Gertrud Schönberg (Los Angeles, USA), von Ernst Bloch und Theodor W. Adorno beim Peter Suhrkamp Verlag (Frankfurt/M.), von Otto Klemperer beim Atlantis Verlag (Zürich), von Erwin Ratz, Dieter Schnebel und Hans Mayer bei den Autoren selbst. Printed in Germany. Satz und Druck von H. Laupp jr, Tübingen. Gebunden bei Heinr. Koch, Tübingen. Der Schutzumschlag zeigt eine Büste Mahlers von Auguste Rodin; die Reproduktion erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Musée Rodin, Paris.





# DIENER DER MUSIK

Unvergessene Solisten und Dirigenten  
unserer Zeit im Spiegel der Freunde

276 Seiten mit 20 Bildtafeln Leinen DM 19.80

## *Aus dem Inhalt:*

Manfred Mezger über GÜNTHER RAMIN  
Jörg Demus über WALTER GIESSEKING  
Bruno Walter über KATHLEEN FERRIER  
Thomas Mann über BRUNO WALTER  
Theodor W. Adorno über EDUARD STEUERMANN  
Paul Hindemith über WILHELM FURTWÄNGLER  
Wilhelm Kempff über EDWIN FISCHER  
Edwin Fischer über GEORG KULENKAMPEF  
Carl J. Burckhardt über DINU LIPATTI  
Igor Markevitch über CLARA HASKIL  
Stefan Zweig über ARTURO TOSCANINI  
und viele andere



TÜBINGEN

RAINER WUNDERLICH VERLAG

HERMANN LINS